L'EDUCATION MUSICALE

OCTOBRE 1964

111

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — No 111 — 1er OCTOBRE 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS-5e — 033-24-10

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

CIRCE OU LE BALLET COMIQUE DE LA REINE (1581) (1)

FIGURE DES TRITONS

Imaginé par Balthazar de Beaujoyeux, violoniste et danseur d'origine milanaise, le **Ballet Comique de la Reine** fut représenté lors des fêtes données à la Cour de France pour célébrer les noces du duc de Joyeuse, favori de Henri III, avec Marguerite de Lorraine, sœur de la reine. Le poète La Chesnaye, le peintre Jacques Patin, les musiciens Salmon, maître de la musique de la Chambre du roi, et Beaulieu co-fondateur avec Baïf, de l'Académie de musique et de poésie, participèrent à l'élaboration du spectacle qui peut être considéré comme la première manifestation d'une tentative de fusion des arts selon les théories de l'Académie.

La machinerie, les décors sont nouveaux pour l'époque en France. Quatre des Tritons représentés sur la gravure tiennent un instrument de musique, dans une position d'ailleurs parfois quelque peu fantaisiste.

A gauche, premier rang :

Basse de viole à 6 cordes, jouée avec un archet de forme courbe habituelle à la fin du XVIe siècle. Bien que la famille des violes ait subi de grandes modifications depuis un siècle, la caisse de résonance n'a pas encore acquis sa ligne définitive.

A gauche, deuxième rang :

Un luth, instrument très en faveur depuis le XVe siècle. Le cheviller renversé à angle droit caractérise l'instrument dont les cordes, au nombre de six, sont pincées avec les doigts de la main droite.

Au centre :

Buisine, instrument très courant au Moyen Age. L'étroitesse de son long tube terminé par un pavillon lui donne un son clair et perçant.

A droite :

Harpe portative dont la forme triangulaire s'est maintenue à travers les siècles.

---

(1) Reproduction appartenant à la « Collection Viollet », publiée avec l'aimable autorisation de l'éditeur : H.-Roger Viollet, 6, rue de Seine, Paris-6e, ODE. 81-10.

(2) Réservé aux abonnés à l'édition couplée.

RAMEAU ET SON EPOQUE

CHRONOLOGIE

1682. — *6 mai : Louis XIV s'installe définitivement à Versailles.*

1683. — 25 septembre : naissance de *Rameau* à Dijon. Il est le fils de Jean Rameau, organiste, et de Claudine de Martinécourt. Jean Rameau est issu d'une vieille et nombreuse famille bourguignonne où se trouvaient aussi bien des marchands, des tondeurs de draps, des fripiers que des employés dans les services administratifs, ou des organistes. Il fut un organiste très considéré et tenait les orgues de Saint-Etienne, de Saint-Bénigne et parfois de Notre-Dame, à Dijon. Le père de Claudine de Martinécourt était notaire à Gémeaux, commune de Côte-d'Or située à 21 km de Dijon. Jean-Philippe est le septième enfant d'une famille qui devait en compter environ onze. Dès son plus jeune âge il fut nourri de musique.

Mort de Colbert. — La Fontaine élu à l'Académie française.

1684. — *Naissance de Watteau. — Louis XIV épouse en secret Mme de Maintenon. — Le 1er octobre, mort de Corneille, âgé de 78 ans.*

1685. — *Naissance de J.-S. Bach, de Haendel et de Domenico Scarlatti. — Révocation de l'Edit de Nantes.*

1687. — *Mort de Lully. — Bossuet :* Oraison funèbre du Prince de Condé. — *Début de la Querelle des Anciens et des Modernes.*

1688. — *La Bruyère :* Les Caractères.

1689. — *Racine :* Esther. — *Naissance de Montesquieu. — Règne personnel de Pierre le Grand.*

1691. — *Racine :* Athalie.

1693. — *Mort de Mme de la Sablière. — François Couperin organiste à la Chapelle Royale.*

1694. — *Dernier Livre des Fables de La Fontaine. — Naissance de Voltaire. — Début de la composition des Mémoires de Saint-Simon.*

1695. — *Lully et Colasse:* Les Saisons, *ballet en quatre entrées. — Mort de La Fontaine.*

1696. — *Rameau* quitte sans doute autour de cette année le Collège Godran, tenu par les Jésuites ; il est en classe de quatrième.

Mort de la Marquise de Sévigné.

1697. — *Rameau* perfectionne ses connaissances musicales, mais les renseignements précis sont absolument inexistants en ce qui concerne les dates comme les noms de ses professeurs.

Campra: L'Europe Galante, premier opéra-ballet. — *Perrault:* Contes de ma Mère l'Oye.

1698. — *Naissance à Paris de l'architecte Jacques-Ange Gabriel.*

1699. — 21 avril : *mort de Racine, âgé de 60 ans. — Fénelon :* Télémaque.

1700. — *Mort de Le Nôtre.*

1701. — *Rameau :* séjour en Italie. L'histoire veut qu'amoureux d'une jeune veuve, son père l'ait éloigné quelque temps de Dijon. Il est déjà habile claveciniste et organiste, ainsi que bon violoniste. Il n'est pas allé au-delà de Milan et revient au bout de quelques mois.

1702. — *Rameau* est organiste en Avignon ; maître de musique suppléant en attendant l'arrivée du titulaire, Jean Gilles ; en mai, il accepte le poste d'organiste de la cathédrale de Clermont-Ferrand pour une durée de six ans. Il compose trois cantates : *Médée, l'Absence* et *l'Impatience*, d'ici à 1706.

1703. — *Mort à Paris de Charles Perrault. — Fondation de Saint-Pétersbourg.*

1704. — *Mort à Paris de Bossuet.*

1706. — *Rameau* réussit à se libérer de ses fonctions à Clermont-Ferrand et vient s'installer à Paris ; il vit rue Vieille-du-Temple et est organiste du couvent des Jésuites de la rue Saint-Jacques et chez les Pères de la Mercy, rue de Chaume-en-Marais. Il fait graver son *premier Livre de Pièces pour le clavecin.*

1707. — *Naissance à Montbard de Buffon, naturaliste et écrivain.*

1709. — *Rameau* rentre à Dijon où il remplace son père à l'orgue de Notre-Dame.

Mesures contre les Jansénistes. — Lesage : Turcaret.

1710. — *Chapelle de Versailles. — Destruction de Port-Royal des Champs.*

1711. — *Mort de Boileau.*

1712. — *Naissance de Jean-Jacques Rousseau, à Genève.*

1713. — *Rameau :* séjour à Lyon où il est apprécié comme « maître organiste ».

1714. — En juin : mort de Jean Rameau, son père. — *George de Hanovre devient George Ier d'Angleterre.*

1715. — Année marquée par un drame sentimental : *Rameau* aime Marguerritte Rondelet, mais celle-ci lui préférera son frère cadet Claude Rameau, également musicien.

1er septembre : *mort de Louis XIV.*

1716. — Ayant quitté Lyon à la fin de l'année 1715 *Rameau* retourne à Clermont-Ferrand et reprend le poste abandonné en 1706. Il y reste six ans ; son principal travail est l'achèvement de son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels.*

Début de l'affaire Law.

1717. — *Massillon, évêque de Clermont-Ferrand est installé le 7 novembre. — Watteau :* L'Embarquement pour Citère.

1720. — *Marivaux :* Arlequin poli par l'amour.

1721. — *Watteau :* L'Enseigne de Gersaint. — *Montesquieu :* Lettres persanes.

1722. — *Rameau :* parution à Paris, chez Ballard, du *Traité d'harmonie.*

Louis XV s'installe à Versailles.

1723. — Installation de *Rameau* à Paris ; il compose une première comédie pour la Foire Saint-Germain : *L'Endriague* sur un livret de Piron ; la musique n'en a pas été conservée.

Installation de J.-S. Bach comme Cantor à Saint-Thomas de Leipzig. — Mort du Régent et du Cardinal Dubois.

1724. — *Second livre de Pièces de clavecin,* précédé d'une « Méthode pour la Méchanique des doigts ».

1725. — *Rameau :* de nouveau pour la Foire Saint-Germain : *L'Enrôlement d'Arlequin,* puis *Le Faux Prodige* pour la Foire Saint-Laurent, deux livrets de Piron.

Mort d'Alessandro Scarlatti. — Mort de Pierre le Grand.

1726. — *Rameau : Nouveau système de musique théorique.* Pour le théâtre italien : un intermède musical, *Les Sauvages*

(réduit plus tard pour clavecin et réutilisé ensuite dans *Les Indes galantes*). Il épouse Marie-Louise Mangot, 19 ans, musicienne et chanteuse remarquable ; ils auront quatre enfants.

Mort de Michel Richard de la Lande.

1727. — *Rameau* tente d'obtenir l'orgue de Saint-Paul; Daquin est élu à sa place. Rameau s'écarte de son métier d'organiste et s'adresse à Houdard de La Motte pour avoir un livret d'opéra ; celui-ci ne répond pas. Entre 1727 et 1730, rencontre avec M. de La Pouplinière ; Rameau devient le protégé du riche fermier général et participe à ses concerts en son hôtel de Passy.

1728. — *Rameau : Nouvelles suites de pièces de clavecin.*

1730. — *L'Impératrice Anne de Russie importe le ballet à la française et crée l'Ecole de Danse Impériale.*

1731. — *Rameau :* collaboration avec Voltaire : *Samson*, qui subit un échec.

1732. — *Rameau* entre en contact avec l'abbé Pellegrin qui lui écrit le livret d'*Hippolyte et Aricie*.

1733. — avril : *Hippolyte et Aricie* en représentation privée chez M. de La Pouplinière. — 1er octobre : première à l'Opéra. Les attaques furent si violentes que Rameau pensa un moment se détourner de la musique dramatique. Le jugement de Campra fit réviser sa pensée : « Il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix... Il nous éclipsera tous ».

Mort de François Couperin le Grand. — J.-S. Bach commence la Messe en si mineur.

1734. — *Rameau* écrit les divertissements de la *Pastorale, Les Courses de Tempé* (livret de Piron) qui fut jouée à la Comédie Française le 30 août.

J.-S. Bach : Oratorio de Noël.

1735. — *Rameau : Les Indes Galantes*, sur un livret de Fuzelier ; ouvrage bien accueilli malgré quelques restrictions.

1736. — 11 mai : reprise des *Indes Galantes* avec une quatrième rentrée, *Les Sauvages*. La censure empêche la représentation de *Samson* en raison du sujet biblique.

1737. — 24 octobre : première représentation du nouvel opéra : *Castor et Pollux*, sur un livret de Gentil Bernard ; déchaîne bien des protestations parmi les lullistes, mais son succès s'affirme vite.

1739. — Un ballet : *Les Fêtes d'Hébée*. Une tragédie lyrique : *Dardanus*, sur un livret de Le Clère de La Bruère qui devait rendre plus violentes les luttes entre lullistes et ramistes.

Le grand danseur Dupré qui dansait dans tous les ballets de Rameau est nommé maître de ballet à l'Opéra.

1740. — *Frédéric II, roi de Prusse.*

1741. — *Rameau :* parution des *Pièces de clavecin en concert :* avec un violon ou une flûte et une viole ou un second violon ; transcrites plus tard en sextuor.

1742. — *Haendel :* Le Messie.

1743. — *Mort du Cardinal Fleury.*

1745. — *Rameau* compose *La Princesse de Navarre* sur un poème de Voltaire, représentée pour le mariage du Dauphin avec l'Infante Marie-Thérèse, le 23 février, au théâtre de la Grande-Ecurie à Versailles. A la suite de cette manifestation, Rameau devient « compositeur de la Chambre du Roi » et reçoit une pension de 2 000 livres. Représentée le 31 mars à Versailles, trois ans plus tard à Paris, *Platée,* comédie-ballet, sera le point de départ d'une série d'œuvres de circonstances jouées à Versailles.

Mort de l'abbé Pellegrin, à Paris. — Début de la faveur de Mme de Pompadour.

1748. — *Montesquieu :* L'Esprit des Lois. — *Découverte des ruines de Pompéi.*

1749. — *Rameau :* 5 décembre : première à l'Opéra de *Zoroastre ;* nouvelles querelles.

Bach : L'Art de la Fugue. — *Naissance de Goethe.*

1750. — *Mort de J.-S. Bach.*

1751. — *Rameau* compose la Pastorale *Acante et Céphise,* représentée le 18 novembre pour célébrer la naissance du Duc de Bourgogne.

*Premier tome de l'*Encyclopédie. — *Voltaire :* Le Siècle de Louis XIV.

1752. — Deux ouvrages théoriques marquent cette année : *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie servant de base à toute l'harmonie,* ouvrage paru en mai, et *Réflexions sur l'art de former la voix,* ouvrage paru en octobre.

D'Alembert publie de son côté : Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau. — *Le 2 août :* La Serva Padrona *de Pergolèse marque le début de la Guerre des Bouffons.*

1753. — *Construction à Versailles, par J.-A. Gabriel, du célèbre opéra. —* Lettre sur la Musique française *de Rousseau, dans laquelle Rameau est violemment pris à parti.*

1754. — *Cahusac :* Traité historique de la danse.

1755. — *Rameau* publie un ouvrage de riposte : *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie.*

Mort de Saint-Simon.

1756. — *Naissance de Mozart.*

1757. — *Mort de Domenico Scarlatti.*

1758. — *Diderot :* Le Père de famille.

1759. — *Mort de Haendel à Londres. — Voltaire :* Candide.

1760. — Reprise de *Dardanus.* Succès triomphal. Création des *Paladins* à l'Opéra, tiré d'un conte de La Fontaine, le 12 février ; aucun succès.

1761. — *Rameau* reçu parmi les membres de l'Académie de Dijon.

Rousseau : La Nouvelle Héloïse.

1762. — *Construction par J.-A. Gabriel du Petit Trianon (jusqu'en 1764). — Mort du poète tragique Crébillon. — Mort de M. de La Pouplinière. — Glück :* Orphée *en italien. — Catherine II en Russie. — Rousseau :* Le Contrat social, L'Emile.

1764. — En mai, le roi octroie à *Rameau* des lettres de noblesse et le cordon de Saint-Michel. Il travaille à une tragédie lyrique en cinq actes, mais ne peut l'achever. Le 23 août, il est atteint d'une fièvre pernicieuse et il meurt le 12 septembre ; il est inhumé dans l'église Saint-Eustache, à côté de Lulli.

Mort de la Marquise de Pompadour. — Soufflot : début du Panthéon.

1765. — Reprise de *Castor et Pollux* à l'Opéra : véritable triomphe. « Il semble qu'on se lassera plutôt de représenter cet opéra que le public d'y accourir en foule et de l'applaudir » (Mercure de France).

1768. — *Naissance de Chateaubriand.*

1770. — *Naissance de Beethoven.*

BACCALAUREAT 1965

Œuvres imposées :

Mendelssohn : *Ouverture de la Grotte de Fingal.*

Manuel de Falla : *Danse rituelle du Feu* (extraite de *L'Amour Sorcier*),

Em. Chabrier : *España.*

Les fascicules contenant les analyses de ces trois œuvres seront à votre disposition le 25 octobre 1964 au prix de 4 F.

Les commandes devront :

1° Indiquer le nombre de fascicules ;

2° Fournir l'adresse exacte où doit être fait l'envoi ;

3° Etre accompagnées de leur montant (virement postal, trois volets, chèque bancaire, mandat-poste).

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées du titre de paiement.

ATTENTION !

Voyez nos nouveaux tarifs d'abonnement en page 2 de couverture.

Si vous avez reçu ce numéro sous bande jaune, votre abonnement est terminé.

Renouvelez-le dès que possible.

Merci !

PIRON ET RAMEAU

par A. CORBIOT

Professeur d'Education musicale au Lycée Henri-IV

Bibliographie.

BERTHIER (P.) : *Réflexions sur l'art et la vie de J.-P. Rameau* (Nemours, 1957).

BONHOMME (H.) : *Journal et mémoires de Ch. Collé* (Firmin Didot).

CAMPARDON : *Les Spectacles de la foire* (2 vol., Berger-Levrault, 1877).

CHAPONNIÈRE (P.) : *La Vie joyeuse de Piron* (Firmin Didot, Paris, 1935).

FROMAGEOT (P.) : *La Foire Saint-Germain* (Firmin Didot).

GIRDLESTONE : *Rameau.*

QUITTARD (H.) : *Les Années de jeunesse de Rameau*, pp. 159-167. (« Revue d'Histoire et de critique musicale », avril 1902.)

Jean-Philippe Rameau vint à Paris, pour la première fois, habiter dans le Marais, rue Vieille-du-Temple, chez un perruquier. Il était alors organiste de deux couvents, rue du Chaume, dans ce même quartier, et chez les Jésuites, rue Saint-Jacques. Ainsi, avant de se fixer définitivement dans la capitale, il était venu jeter un premier coup d'œil, celui d'un général qui vient reconnaître, selon le mot de Chabanon, le champ de bataille où bientôt il doit combattre et triompher. Il fait publier déjà quelques pièces de clavecin.

Une quinzaine d'années plus tard, c'est le temps du célèbre système de Law. Toujours à Paris, au milieu de la rue Quincampoix, s'élève un temple fantastique, celui de l'anarchie financière. Le système entraîne la banqueroute, bouleverse les fortunes, mais revivifie le commerce. La France est alors gouvernée par le Régent Philippe d'Orléans. Les barrières sociales s'entrouvrent. C'est une période de réaction contre le despotisme, de besoin d'indépendance et de laisser-aller. Non loin de la rue Quincampoix, c'est le Châtelet où la Comédie Française traîne les entrepreneurs de spectacles et à la barre duquel elle obtient que le dialogue soit interdit sur les théâtres forains. C'est aussi au Châtelet qu'a lieu un procès porté par appel au Parlement. Compositeurs et clavecinistes défendent alors la liberté de leur art. Ceux-ci ont raison des Ménestrels auxquels François Couperin, organiste à Saint-Gervais, fait allusion dans la célèbre pièce de clavecin : *Les Fastes de la Grande et Ancienne Menestrandise.*

Lorsque Rameau revient à Paris, d'autres litiges sont en cours. Nous sommes à la fin de la Régence et le privilège de l'Opéra-Comique a été refusé à la plupart des entrepreneurs forains. En 1724, l'Opéra-Comique qui s'était réfugié dans les loges des marionnettes fut rétabli au profit du Sieur Honoré qui exploita pendant trois ans le privilège à la Foire Saint-Germain. La Comédie Française, située rue de l'Ancienne-Comédie, s'est vidée au profit de la Foire. Il y a les théâtres avec ou sans privilèges et les théâtres avec ou sans écriteaux dont nous reparlerons. C'est dire que l'histoire de l'Opéra-Comique est à cette époque assez complexe. Au bout de la rue Dauphine, c'est le Pont-Neuf qui connaît une très grande vogue jusqu'à la veille de la Révolution française, par les spectacles qu'on y trouve. C'est les comédiens italiens, Arlequin, Pierrot, Pantalon, Colombine. Chassés en 1697 par Mme de Maintenon pour avoir lancé des brocards contre le roi et elle-même, ils sont rappelés par le Régent, en 1716, et vont se morfondre à l'Hôtel de Bourgogne. Pendant leur absence, leur souvenir reste, à l'époque où Watteau se trouve à Paris. On joue leurs pièces dans les foires. Il sera question d'Arlequinade dans les premières pièces de Marivaux, *Arlequin poli par l'amour.* Son auteur utilise ses observations à des études sur la société du temps, assez frivole, tout en effaçant la brutalité des mœurs. Les Italiens n'ont plus guère d'italien que le nom, car ils jouent des pièces composées par des auteurs français.

Depuis un siècle le Béarnais sur son « cheval de bronze » observe d'un œil amusé le passage d'une rive à l'autre de ce bon peuple confiant en la bienveillance du Roi Henri IV juché sur un socle au milieu du Pont Neuf. Au XVIIe siècle, Tabarin Brio ché, Gautier Garguille, ont planté leurs tréteaux sur le dos d'un pont où se mêlent toutes les classes de la société, et où les masques de pierre essaient leurs grimaces dans les flots de la Seine, tandis que d'autres masques éclairent les visages des badauds.

La Foire Saint-Germain met tout le monde en l'air. Elle se tient du début de février au dimanche des Rameaux. Sa disparition, en 1786, aura pour conséquence de concentrer l'activité économique sur la rive droite. Et pourtant, la Foire Saint-Germain a la réputation d'être plus divertissante que commerciale, si divertissante que l'Opéra et le Théâtre Français y voient une redoutable concurrence. Les entrepreneurs de spectacles et d'opéras comiques doivent condamner les acteurs qu'ils emploient, à un mutisme à peu près total. D'ailleurs, ceux-ci savent éluder la défense qu'ils ont reçue de parler et de chanter. Selon Rigoley de Juvigny, les violons donnaient le ton, et des gens payés et répandus, sans qu'on s'en doute, au parterre, dans les loges et à l'amphithéâtre, se mettaient à chanter, accompagnés de l'orchestre et entraînaient le public qui faisait chorus avec eux — lequel public chantait en chœur les couplets écrits en grosses lettres sur des pancartes.

Pour sa part, l'entrepreneur Francisque fait descendre, du haut des frises, des écriteaux pourvus du texte et intrigue tant et si bien qu'on finit par l'autoriser à faire parler au moins un acteur, privilège dont avaient bénéficié quelques années auparavant certaines troupes. C'est alors que Francisque, trop souvent gêné par les entraves que les comédiens français faisaient mettre à son spectacle, se tourne vers un auteur dijonnais peu connu et oppose son jeune et vert talent au génie exercé de Lesage qui se tourne de son côté vers les spectacles de marionnettes. Francisque arrive de Lyon presque ruiné par un incendie dans lequel il a perdu presque tout son matériel. Piron, débarqué de sa Bourgogne natale depuis trois ans, avait jeté les yeux sur l'opéra comique, comme étant la seule ressource sur laquelle il pouvait compter, mais avait autrefois essuyé les rebuffades de Francisque qui avait refusé de lui ouvrir la porte. Cette fois-ci il n'est plus question de repousser les offres de Piron. Les rôles avaient changé Piron dira : « J'ai fait toutes les nuits des opéras comiques qui tombaient tous les jours ». Pendant quatre ans, il donne à la Foire, vingt-deux pièces : allégories, farces, parodies. Leur auteur avait connu une jeunesse assez dure, faisant de la copie musicale, son écriture étant ferme et des plus soignées. A l'âge de 33 ans, sa situation devait changer en tous points. Après avoir mis sa belle écriture, pour l'esprit autant que pour la lettre, au service du Chevalier de Belle-Isle, il s'attire

la célébrité par un monologue écrit à la demande de Francisque, *L'Arlequin Deucalion*. On songe en le lisant à Meilhac et Halevy. Deucalion échappé seul au Déluge, allait à merveille à une pièce où un seul acteur pouvait parler. Les rôles des comparses étaient joués par des marionnettes. On y voit Arlequin juché sur un tonneau et tirant sa femme Pyrrha, par une corde reliée à un cerf-volant. Pyrrha rencontre Pégase et tandis qu'Arlequin retrouve sa femme, éloignée pendant quelque temps par cette chevauchée, décide de repeupler la terre. Francisque y faisait dans cette pièce un saut périlleux magistral qui resta longtemps dans les mémoires. Si, par malheur, Francisque faisait représenter une pièce ne répondant pas aux normes prescrites — et ce fut le cas de Tirésias — l'entrepreneur allait coucher en prison. C'était un dur métier que de faire rire un public accouru en foule à la Foire.

Le 3 février 1723, à la Foire Saint-Germain, chez Dolet et La Place, *L'Endriague* connaît un grand succès. Ce n'est pas un monologue, mais plutôt un opéra comique où Piron avait trouvé en Jean-Philippe Rameau, son compatriote, un collaborateur encore inconnu, insociable et doué d'une voix tonitruante Piron trouvait à Rameau l'air « d'un long tuyau en l'absence du souffleur » (1), se souvenant de ce que son ami avait débuté comme organiste jusqu'alors occupé à des travaux austères. Son traité de l'harmonie a paru en 1722. Son auteur s'est affirmé comme un théoricien. Mais il sait se délasser en écrivant des couplets et des airs de danse et, selon Paul-Marie Masson il peut faire d'utiles essais dans le domaine de l'orchestre. Après quelques autres expériences parisiennes, il fait partie des fameux dîners du Caveau. Les réunions ont lieu dans le cabaret de Landel, 4, rue de Buci, non loin de Saint-Germain-des-Prés. L'on y voit Gallet, Piron, Collé, qui a laissé des mémoires intéressants : « J'ai beaucoup vécu avec Piron ; je ne vais pas trop loin quand je déclare encore aujourd'hui que moi et mes maîtres étions en effet des bêtes en comparaison de ce dernier..., tout s'éteignait devant le feu de cet homme extraordinaire ! » (2). Piron fournissait continuellement des idées neuves. C'est lui qui, en huit jours, écrira plus tard trente-deux épigrammes contre Fréron (2 *bis*). C'est au Caveau, dans l'agréable réunion des plaisirs de la table et des amusements de l'esprit, que Rameau ira oublier ses soucis et les insuccès de son *Hippolyte* qui suscite des controverses. Rameau était-il impatient d'écrire son premier opéra ? En 1723, il n'ose certainement pas encore se produire dans un genre qui exige des appuis et un métier solide. Toutefois, en 1727, une lettre à La Motte laisse penser qu'il désire devenir compositeur d'opéras.

Le café Procope eut la clientèle de Piron, comme le laisse supposer une pièce représentée au début du XIXe siècle, au théâtre du Vaudeville. Dans une autre pièce, J.-M. Deschamps s'inspire d'un fait réel mettant en scène Piron et ses amis qui furent arrêtés par le guet, Piron les ayant fait passer pour des voleurs.

L'Endriague de Piron et Rameau fut écrite pour faire voir à ceux qui dirigeaient l'Académie Royale de Musique de quoi était capable une jeune cantatrice de 14 ans. Il est d'ailleurs prématuré de parler de cantatrice quand celle-ci, dénommée Mlle Petitpas, n'était en fait, à cette époque, qu'une actrice foraine qui débute à Saint-Germain. Piron avait beaucoup d'estime pour son collaborateur. Rameau avait 39 ans et son librettiste était de six ans son cadet. Piron, dans une lettre à M. Maret, secrétaire à l'Académie de Dijon, disait de Rameau : « Toute son âme et son esprit étaient dans son clavecin ; quand il l'avait fermé, il n'y avait plus personne au logis. Il était 11 heures du matin, il allait aux Tuileries pour y trouver de l'appétit et bien représenter à la table de quelque gros financier ».

C'est La Pouplinière, mécène grâce aux libéralités duquel Rameau pourra envisager un avenir plus brillant. Le lecteur aurait quelque raison d'être intrigué par le titre *L'Endriague*. Il s'agit d'un monstre ailé qui a la forme d'un crocodile « dont la longueur remplissait toute la largeur du théâtre. Il avait quatre jambes une fois plus grosses que celles d'un éléphant ; quatre hommes dedans le faisaient marcher. L'un d'eux avec une corde lui haussait la mâchoire supérieure » (3). Grazinde, dont le rôle est tenu par Mlle Petitpas, attend le moment terrible où le grand prêtre Caudaguliventer va la conduire au monstre. Elle a, en effet, la malchance d'habiter dans une île où les jeunes filles sont ainsi sacrifiées au grand désespoir du génie Popocambechatabalipa qui se plaint d'être délaissé par un peuple soumis aux volontés du monstre. Cet oubli leur vaudra, du reste, d'être métamorphosés en statues de pierre. La scène se passe à Cocquesigrüopolis dans l'île de Vaziveder. Le monstre profitant d'un moment où le fils du grand prêtre s'est absenté pour aller chercher un parapluie, engloutit la jeune Grazinde. Un chevalier, Espadavantavellados, qui ne parle qu'en français du XVe siècle, aidé par l'Arlequin, viendra combattre en corps à corps le monstre. Arlequin entre dans le corps de la bête pour en extraire la belle Grazinde dont son maître est amoureux. Le chevalier, jouant de la lance, s'écrie :

« Macheville ! Rustre ! Truand ! Rends-moi ton déjeûner ; et rote-moi l'âme avec ma maîtresse »

et attaque le monstre par devant. Cependant que Popocambèche, le Génie invisible, les encourage : « Prenez haleine, brave chevalier ! Voilà le plus fort de fait. Vous allez revoir votre dame ». Grazinde sort du monstre et entre sur la scène en chantant : « La bonne aventure ô gué ! La bonne aventure ! ».

Alors le chevalier :

« Eh dea ! Je vous ravise donc, ô beau soleil ! Jà pieça ne m'aviez illuminé : or me dites ; m'avez-vous été, d'ici là, ferme et loyale ? ».

Grazinde, sur l'air de *La Bonne Aventure :*

« Le ventre du monstre m'a
Servi de clôture.
Le beau doute que voilà
Pouvais-je vous trahir ? »

Grazinde souhaite alors de prendre un peu l'air et de courir. L'ouvrage se termine sur un divertissement dont la musique est de Rameau. Les habitants de l'île sont désenchantés et peuvent enfin danser. Terpsichore termine la pièce en disant :

« Dansons en attendant. A moi les Duprés de l'île ».

Le grand Rameau composa la musique de plusieurs morceaux de cette pièce et Henri Quittard fait remarquer que le monologue de Grazinde (scène III, acte I), dame des pensées d'Espadavantavellados et victime du jour. si nous l'avions conservé « serait le premier modèle du grand style dramatique de Rameau », et suppose qu'il figure dans un des drames lyriques qui ont rendu son nom immortel : « Malheureuse, je touche à mon dernier instant ».

Au second acte, Rameau a mis en musique le discours du génie :

« Peuple coupable, écoutez-moi ! Contre un monstre cruel qui sème ici l'effroi, vous pouviez recourir à ma toute puissance ».

A la fin de cette scène, un chœur de démons comiques, avec musique originale, figure avec des intercalations d'airs connus où Rameau n'a absolument pas participé.
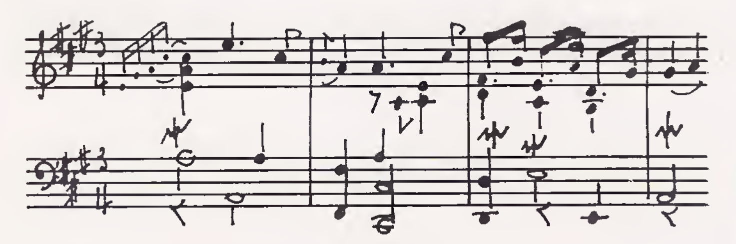
Ainsi Piron avait prié l'auteur de *Dardanus* de composer un morceau « qui, mis en haute musique, lui méritât l'honneur d'être appelée au grand opéra » (4). Mlle Petitpas rentre à l'Opéra en 1727 et Rameau mettra plus longtemps à faire antichambre.

La collaboration des deux auteurs dijonnais ne s'arrête pas là. Après le succès de *L'Endriague,* ce fut *Le Faux Prodige ou la Robe de Dissension, La Rose,* composée en 1726 et, plus tard, les *Courses de Tempé.* Collé, pour sa part, trouve que cette espèce d'opéra comique n'est peut-être pas faite pour ceux qui aiment la musique. Il nous dit : « Si l'on désire en sortir en retenant des choses agréables ou plaisantes, fines ou gaies, tendres... l'on est bien loin du compte » (5). Il est vrai que les spectacles étaient réduits aux plus humbles proportions et parfois aux danses de corde et de voltige. Mais, Arlequin se défendait et s'adressait au Commissaire qui assistait à la représentation, envoyé par les comédiens français pour verbaliser en cas de fraude :

« La Malpeste ! Voici une gaillarde ; celle-ci, M. le Commissaire, alerte. Je n'en réponds pas. Sauvez-nous l'amende ! La Commère aura autant de peine à se taire, que l'autre en avait à parler » (*Arlequin Deucalion,* scène IV).

Ces compositions dramatiques du genre de l'*Endriague,* sont médiocrement rémunératrices et fort exceptionnelles. Pour-

Cependant, le style du clavecin peut parfois être plus polyphonique et, en cela, se rapprocher de celui de l'orgue : c'est le cas pour quelques œuvres de Rameau :



(Exemple extrait d'une *Sarabande* de Rameau, nouvelles suites de pièces de clavecin.)

LES DIVERSES FORMES DE MUSIQUE DE CLAVECIN

Au début du XVIIIe siècle, on trouve en France deux sortes de compositions pour le clavecin.

Des œuvres à base de danses.

Ce sont des suites de danses variées, aux mouvements généralement alternés et qui réunissent par exemple : prélude, allemande, courante, gigue, sarabande, vénitienne, gavotte, menuet. Ces suites sont fréquemment utilisées par les contemporains de Rameau, Clérambault, L. Marchand, et bien entendu J.-S. Bach en Allemagne.

Des œuvres de genre

dont l'attrait est souvent extra-musical et qui rappellent quelque objet extérieur. Cependant, ces pièces aux titres évocateurs obéissent souvent à des rythmes de danses (menuet à 3/4, barcarolle et gigue à 6/8, rythme binaire de gavotte) et à une construction de danse très précise, souvent binaire. Ainsi le deuxième livre de pièces de clavecin de Rameau contient des rondeaux tels que *Les Tendres plaintes*, *La Joyeuse*, *Les Tourbillons*, *Les Cyclopes*, ou des formes binaires telles que *Le Rappel des oiseaux*, *La Boîteuse*, etc. C'est aussi le cas des œuvres de Fr. Couperin.

LES ŒUVRES DE CLAVECIN DE RAMEAU

L'œuvre de clavecin de Rameau représente une petite partie de sa production. Nous avons vu que son œuvre dramatique, par le nombre et la variété de ses opéras est beaucoup plus considérable ; il ne faut pas oublier, non plus, le Rameau des cantates et motets, fort riches et expressifs, et aussi le Rameau théoricien (*Traité d'harmonie*, 1722).

Cependant Rameau acquit sa renommée bien avant d'être musicien de théâtre — 50 ans à la création d'*Hippolyte et Aricie* — grâce à ses œuvres de clavecin. Dans l'ensemble, elles laissent entrevoir la force dramatique plus tard exprimée dans les opéras. Rien de comparable par la taille — les œuvres de clavecin sont très courtes — mais dans leur conception, leur construction souvent d'avant-garde (*Les Cyclopes*), leur beauté expressive, elles sont les égales des sonates de Mozart et de Domenico Scarlatti en Italie.

François Couperin, de 15 ans l'aîné de Rameau, publiait ses compositions les plus mûres, lorsque les second et troisième livres de pièces de clavecin de Rameau furent imprimés en 1724 et 1728. Peut-être plus avancées dans le développement de la musique française de clavecin, les œuvres de Rameau comprennent trois livres, dont la publication date des années 1706 à 1730 et qui se composent de cinq suites.

1re Suite en la.

Les diverses pièces gardent encore le caractère et le titre des danses des suites de la Renaissance et du XVIIe siècle, telles que gavotte, gigue, allemande.

2e Suite en mi.

Ici, Rameau abandonne la forme de la suite, bien qu'il groupe encore des pièces par tonalité : dix en mi, dix en ré. Il aborde ici l'œuvre de genre au titre descriptif : *Le Tambourin*, *Le Rappel des oiseaux*, *etc.*

3e Suite en ré.

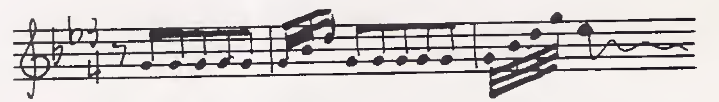
Elle comprend des œuvres de genre ainsi que nous l'avons vu ci-dessus, qui portent toutes un titre tel que *Les Tendres, plaintes*, *Les Niais de Sologne*, *Les Soupirs*, *Les Tourbillons*, *Les Cyclopes*, etc.

4e Suite en la.

Elles se nomment allemande, gavotte (gavotte variée) ou *tricotets* (rondeau), ces pièces ont toutes un caractère particulièrement expressif, tant grâce à leur magnifique invention mélodique (allemande en la), qu'à leur étonnante écriture contrapuntique et chromatique (allemande en la), qu'à leur fantaisie rythmique (fanfarinette), ou ornementale (gavotte variée).

5e Suite en sol.

Il faut, chez Rameau, être très prudent quant à la véritable signification des titres : *La Poule* en est un exemple fameux. Ici, rien de purement descriptif, mais recherches de rythmes, de sonorité et jeu étonnant de modulations : il est bien évident que le motif initial



n'est pas un simple gloussement, mais bel et bien une cellule rythmique qui, musicalement engendre toute la construction de la pièce.

L'*Enharmonique* serait d'ailleurs la preuve la plus frappante du souci de Rameau de tenter d'illustrer ses recherches théoriques, tout en conservant à sa musique élégance et charme.

Remarquons enfin qu'une unique tonalité — majeure ou mineure — régit l'ensemble des pièces d'une même suite.

Avant d'entreprendre l'étude plus détaillée de trois pièces de clavecin, voyons ce que Rameau écrivait le 25 octobre 1727 à La Motte :

« *...La nature ne m'a pas tout à fait privé de ces dons, et je ne me suis point livré aux combinaisons de notes jusqu'au point d'oublier leur liaison intime avec le beau naturel qui suffit seul pour plaire (...). Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai rendu ces titres :* Soupirs, Tendres plaintes, Cyclopes, Tourbillons (*c'est-à-dire tourbillons de poussière agités par les grands vents*), Entretien des Muses, Musette, Tambourin, *etc... et vous verrez, pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse de grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même »...*

S'il est vrai, et nous soulignons ce fait, que l'art de Rameau fait souvent appel à une science, il est cependant à remarquer que son œuvre de clavecin reste gracieuse comme l'art de son siècle et même très souvent atteint à un lyrisme dans la mélodie, une intensité émouvante dans les harmonies, une concision directe et nerveuse dans les rythmes qu'on ne saurait attribuer aux œuvres de ses contemporains, Daquin ou Dandrieu.

LE RAPPEL DES OISEAUX (1724)

Cette pièce fait partie du deuxième livre et de la deuxième suite. Elle est dans le ton de mi mineur.

Etonnante œuvre dans laquelle les ornements, si chers aux clavecinistes du XVIIIe siècle français, prennent toute leur valeur.

Au départ, c'est l'idée d'un rassemblement d'oiseaux (chant figuré par les ornements) et une sorte de sonnerie figurée par la quarte.

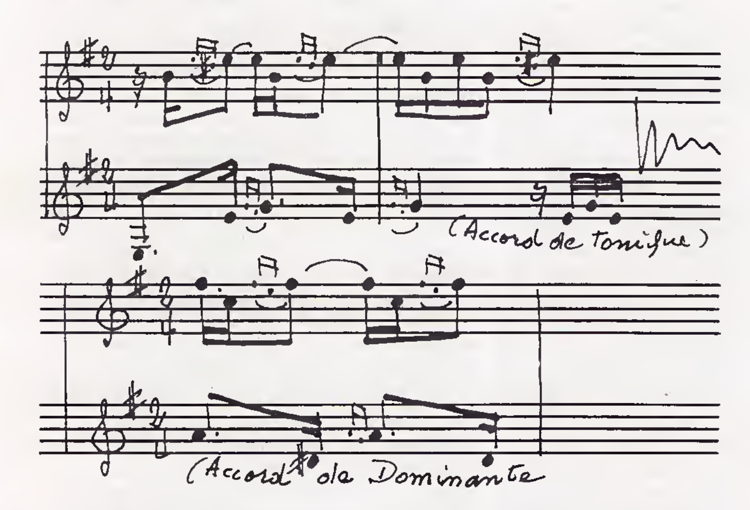


Cependant, Rameau perd vite de vue cet emprunt au domaine concret et utilise le motif comme l'élément rythmique principal de son œuvre — à savoir : deux doubles croches, une croche.

L'œuvre est de construction binaire.

Deux parties d'égale longueur avec reprise. Bien qu'un motif unique soit le soutien de l'œuvre entière, il n'y a aucune symétrie entre les deux moitiés de l'œuvre.

La *première partie* (27 mesures) reste constamment dans le ton de mi mineur (ton principal), souci de Rameau de créer une certaine couleur par la répétition des notes de l'accord de mi ou de l'accord de dominante (si ré dièse fa dièse la) sur lequel se termine la première partie.



La *deuxième partie* est tout à fait différente de la première. Initialement dans le ton de sol majeur (relatif de mi mineur), elle se déroule en 30 mesures par des modulations diverses (si mineur, la mineur, fa dièse mineur) utilisant toujours le motif rythmique initial, développement dans lequel l'harmonie, en arpèges, est une écriture de luth. Cette partie, beaucoup plus tourmentée, retrouve la couleur initiale au retour de mi mineur (10 mesures avant la fin).
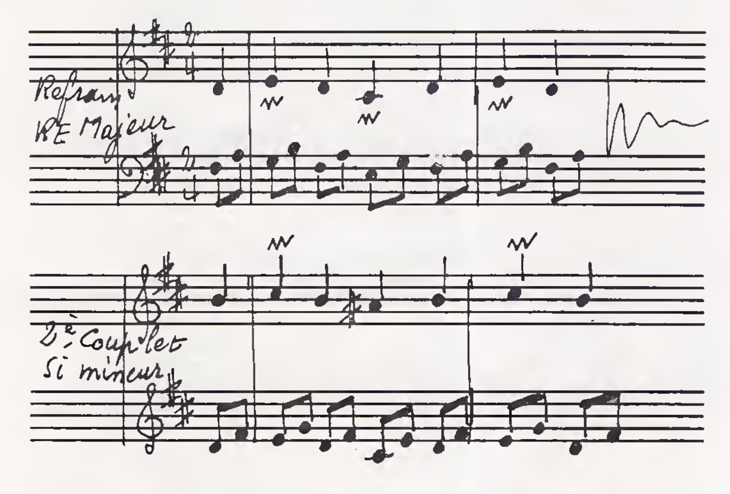
Cette pièce, si pittoresque et si joyeuse par la présence de ses nombreux ornements, est typique du style de clavecin du XVIIIe siècle et gagne à être entendue sur cet instrument.

LES TOURBILLONS

Cette pièce fait partie du deuxième livre et de la troisième suite. Elle est dans le ton de ré majeur.
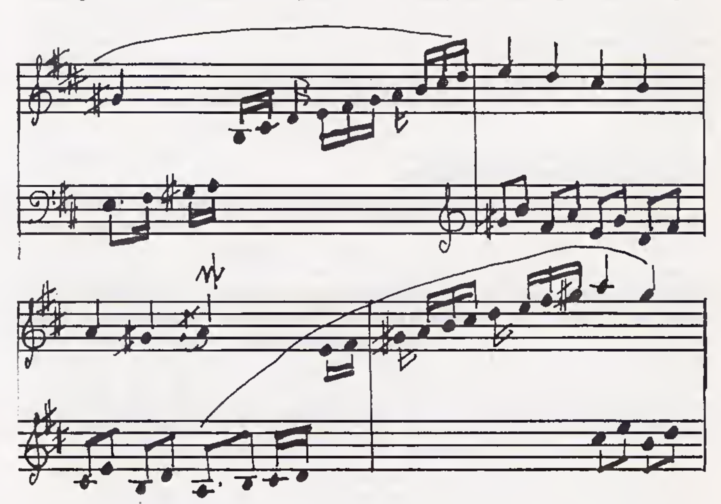
Rappelons ce qu'écrit Rameau à La Motte à propos de ces *Tourbillons :* « Tourbillons de poussière agités par les grands vents ».

L'œuvre est un rondeau : trois refrains, deux couplets Remarquons une parenté thématique entre le refrain et le deuxième couplet, souci d'unité chez Rameau, rarement rencontré dans les rondeaux de Fr. Couperin.



A l'aide de l'exemple du thème du refrain, notons que la ligne mélodique tourne autour de ré (principal), accompagnée par un mouvement régulier parallèle des croches à la main gauche — illustration d'un tourbillon — le refrain se compose de douze mesures en ré majeur.

Le *premier couplet* (17 mesures) en la majeur (dominante du ton principal) utilise la régularité des noires et des croches du thème du refrain, mais offre un élément nouveau, celui des gammes ascendantes en doubles croches qui pourraient figurer « les grands vents » dont parle Rameau, élément peut-être figuratif, mais aussi recherche d'écriture et de virtuosité du clavecin.



Refrain en ré majeur.

Deuxième couplet (16 mesures) dans le ton de si mineur (relatif du ton principal). Après avoir réexposé le thème du refrain dans le ton de si mineur (exemple déjà cité), Rameau utilise l'écriture en arpèges et gammes modulants, commune à presque toutes ses œuvres de clavecin et qui, loin d'être un simple exercice de virtuosité, traduit un merveilleux lyrisme.

Refrain, ré majeur.

LES CYCLOPES
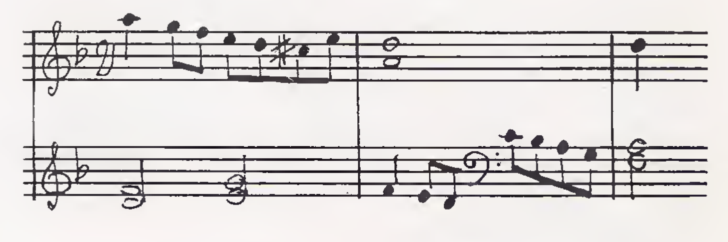
Pièce du deuxième livre et de la troisième suite. Ton de ré mineur.

Notons, avant d'entreprendre son étude, quelques remarques sur le titre de cette œuvre : les cyclopes et l'antre de Vulcain figuraient souvent dans les opéras italiens et français du siècle précédent ; il y a des cyclopes dans le *Persée* de Lulli, Vulcain et ses forgerons apparaissent dans *Le Retour d'Astrée* (prologue des *Surprises de l'Amour*) de Rameau. Le thème est donc favori aux XVIIe et XVIIIe siècles musicaux, l'œuvre est capitale parmi les pièces de clavecin de Rameau :

— par ses dimensions (175 mesures à 2/2) ;
— par sa forme nouvelle (rondeau tout à fait particulier qui, par le principe du développement, annonce Mozart) ;
— par l'écriture de clavecin, ici d'avant-garde.

Forme : cette œuvre est construite comme un rondeau (refrain - couplet). Cependant Rameau rompt avec la traditionnelle forme du rondeau, la pièce se décompose ainsi :

Un *refrain long* (51 mesures), comprenant un thème principal qui est rappelé plusieurs fois. Ton modulant.



(Suite page 13, 2e col.)

RAMEAU THEORICIEN

par Jacques CHAILLEY

Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne

Voici quelques mois un « éminent confrère » me questionnait sur mes travaux actuels : « J'essaie de comprendre Rameau théoricien, lui dis-je, et c'est très difficile ». Il parut surpris, presque narquois : « Mais vous n'avez qu'à lire d'Alembert ». Je n'osai pas lui répondre : « C'est justement ce qu'il ne faut pas faire ». C'est en effet, en partie, parce que tout le monde, par paresse, a lu d'Alembert au lieu de Rameau (c'est plus facile) que tant de malentendus se sont développés autour du seul véritable théoricien digne de ce nom qu'eût connu peut-être la musique depuis Pythagore.

C'est en effet en 1752 seulement que parut la première édition des *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés.* Or entre 1722, date du célèbre *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels,* et le résumé que présente d'Alembert, le point de départ de la doctrine de Rameau a changé du tout au tout. C'est qu'entre-temps, il avait pris connaissance des découvertes du grand acousticien Sauveur, qu'il ignorait en 1722 bien qu'elles eussent été rendues publiques en 1701. Le Rameau de d'Alembert est donc celui, qui, s'appuyant implicitement sur Sauveur, déduit l'harmonie de la résonance des corps sonores t lui donne ainsi le fondement naturel et expérimental dont elle avait toujours manqué auparavant. Mais ce Rameau-là n'existe que depuis *la Génération Harmonique* de 1737. Le traité de 1722, sur qui on reporte si volontiers cette image, ne l'évoque en rien, sinon par son titre. Il ignore la résonance, les calculs de vibrations, les sons harmoniques. C'est un traité de « monocordiste » comme tous les précédents. Ce qui est stupéfiant, c'est que presque toutes les conclusions que Rameau tirera plus tard de l'observation raisonnée des corps sonores, il les avait déjà énoncées auparavant sans autre point de départ que celui de tous ses prédécesseurs depuis le VIe siècle avant Jésus-Christ, le vieux monocorde inchangé encore en usage dans nos laboratoires sous le nom de « sonomètre ».

Pythagore avait, en mesurant les longueurs de cordes vibrantes, découvert les rapports qui définissent les trois premières consonances. Mais il ignorait les « fréquences », définition réelle du son musical, et comme celles-ci sont inversement proportionnelles aux longueurs tous ses rapports étaient énoncés à l'envers. Ayant soupçonné l'anomalie et en ignorant les causes, ses disciples cherchèrent une formule d'inversion. Ils inventèrent donc, toujours sur longueurs de corde, la dualité des deux « médiétés », arithmétique et harmonique, s'exprimant l'une par division, l'autre par multiplication des longueurs — par conséquent l'inverse l'une de l'autre : l'une, par exemple, divisait l'octave en quarte plus quinte, l'autre en quinte plus quarte, sans que rien donnât suprématie à une formule plutôt qu'à l'autre. La seconde progression, celle par division de cordes, dite progression harmonique, se trouvait recouper la réalité puisqu'elle était l' « inversion de l'inversion », mais en quelque sorte à son insu : elle ne donnait à cette réalité aucune existence autonome et la mettait sur le même plan que la formule inverse : celui du calcul.

En 1558, Zarlino eut l'idée d'appliquer à la division de la quinte les deux mêmes formules qu'à celle de l'octave, il crut trouver ainsi une explication des deux accords parfaits majeur et mineur, formes, disait-il, de deux tierces superposées, inversées dans chaque cas et de valeur équivalente.

C'est à cette conception que s'en prend Rameau en 1722. Il travaille toujours sur le monocorde, mais, pressentant la supériorité « naturelle » du majeur sur le mineur (il la justifie du reste fort faiblement), il proclame la supériorité de la progression harmonique qui « explique » le majeur, sur l'arithmétique qui « explique » le mineur. Or c'est cette progression harmonique que devait confirmer la résonance, en démontrant l'inanité de l'autre, si bien que la découverte de ce phénomène, plus tard, apparaîtra comme une éclatante confirmation de ce que Rameau avait trouvé sans lui.

Donnant donc la prééminence à la division des cordes sur leur multiplication, Rameau utilise un syllogisme un peu spécieux de Descartes (qui avait écrit en 1618 un *Compendium musicae* latin, traduit en français en 1668) pour considérer le son de la corde entière comme la base et le fondement de tous les rapports qu'on tire de la division de cette même corde, et qu'on étudiait jusque-là indépendamment les uns des autres. Il en déduit, par une suite de raisonnements subtils, sa théorie de la *basse fondamentale,* selon laquelle un accord de trois sons ne repose pas seulement sur sa composante la plus grave, comme l'avait dit Zarlino, mais aussi et surtout sur un autre son plus grave, exprimé en sous-entendu, celui que donne la corde entière dont il faut utiliser les divisions pour former ledit accord. Ici encore l'explication est arbitraire, mais le fait est là : Rameau devance, sur le monocorde de Pythagore, la découverte du « générateur de partiels » qui est aujourd'hui le point de départ de toute théorie sérieuse, et que lui livrera bientôt Sauveur, puisque par définition numérique le son de la corde entière qu'il prend pour référence coïncide avec ledit générateur, qu'on appellera bientôt, à l'exemple de la basse fondamentale, le « son fondamental ».

Ayant ainsi relié entre eux tous les sons de l'accord de triade à une même basse fondamentale, Rameau se servira de cette filiation commune pour relier également entre eux ce que, après lui, nous appelons les « renversements », et que ses prédécesseurs avaient assez bien défini lorsqu'il s'agissait d'intervalles entre deux notes, mais non pour des accords de plus de deux sons.

Malheureusement, ici, le grand homme fait un faux pas, et, influencé probablement par l'un de ses devanciers, Salinas, croit pouvoir s'appuyer sur une notion fort contestable : *l'identité absolue de deux sons à l'octave* permettant à n'importe quel son de se transposer à n'importe quelle octave sans changer en rien de valeur. Ainsi, dit-il, dans *sol do mi,* le *do* du milieu représente la fondamentale *do* grave : on l'a seulement changée d'octave. Puis, ainsi transporté dans l'arbitraire, il y reste et s'y cramponne : les accords de septième et de neuvième ne sont pas pour lui de vrais accords, ce sont des accords parfaits auxquels, sans qu'on sache pourquoi, on a ajouté une ou deux tierces dissonantes au-dessus. Tels accords s'expliquent-ils mal par la division de la corde ? C'est qu'on a remplacé une note par une autre, on a « supposé » (c'est-à-dire posé en plus) une note étrangère à l'accord de base, toujours sans raison connue. L'accord mineur échappe-t-il à la progression harmonique sur quoi on s'appuie ? Qu'à cela ne tienne, on réhabilitera pour la circonstance la progression arithmétique qu'on avait condamnée, mais qui semble la justifier. Et ainsi de suite. Beaucoup d'erreurs de la théorie actuellement enseignée découlent de ces inconséquences, que nul n'a pris la peine de corriger, malgré les clameurs de maints adversaires, à commencer par J.-J. Rousseau (dont les critiques ne sont pas toujours si sottes qu'on le dit sans les examiner).

Mais nous n'en avons pas fini avec l'apport positif de cet étonnant traité. Etudiant les accords en fonction de sa basse fondamentale, il s'aperçoit que les règles et usages de leur enchaînement, jusque-là énoncés dans l'arbitraire, s'expliquent avec logique en se référant à ladite basse. Il les étudie en détail, et, persuadé que tout vient de là, va jusqu'à énoncer son fameux axiome révolutionnaire : *La mélodie vient de l'harmonie.* Alors qu'on enseignait l'inverse auparavant. Et de la comparaison entre les basses fondamentales des trois accords majeurs communs à une tonalité donnée (il dit un « mode ») *fa do* et *sol* par exemple, il déduit que cette tonalité converge vers la quinte centrale *do,* que pour cette raison il appelle *centre harmonique :* c'est la future « tonique », qu'on ne baptise pas encore ainsi. C'est de là que sortira toute la théorie de la tonalité, que nul n'avait pressentie jusque-là (le mot même ne sera forgé qu'au XIXe siècle, par Fétis, sauf erreur).

Le traité d'harmonie contient encore bien d'autres choses qu'on ne peut évoquer ici, mais on voit déjà combien il apporte

de nouveautés par simple voie déductive. Or, vers 1730 semble-t-il, Rameau découvre la résonance de Sauveur. Il apprend ainsi que tout son grave « contient » matériellement, sous forme d'harmoniques aigus les sons plus élevés que l'on étudiait au monocorde sous le signe de la « progression harmonique » (ce pourquoi on les a baptisés « sons harmoniques » ou, en abrégé, « harmoniques »). C'est la confirmation éclatante d'une partie importante de son traité. Mais c'est aussi la mise en accusation de toute une autre partie — notamment en ce qui concerne les accords mineurs. Rameau change alors complètement de méthode : de spéculateur il va se faire expérimentateur ; il relèguera à l'arrière-plan les nombres de son vieux monocorde, inventera des manières variées de faire résonner des cordes par sympathie, écoutera la vibration des cloches et le frôlement des cordes effleurées, adaptera ses précédentes conclusions — sans toujours les corriger suffisamment — et publiera en 1737 sa *Génération Harmonique,* point de départ de sa nouvelle conception, et aussi de tous les traités qui se succèderont ensuite, y compris l résumé de d'Alembert. Celui-ci n'en présente pas moins « les principes de M. Rameau » comme un tout indéformable ; de sorte que l'on a cru bien souvent y trouver l'explication du traité de 1722, et que ce préalable trompeur n'a pas facilité la compréhension dudit traité.

L'importance des travaux théoriques de Rameau dépasse de beaucoup la portée restreinte de spéculations ésotériques ou de méthodes pédagogiques. A travers eux, c'est tout une nouvelle manière d'entendre la musique, et par là, bientôt, de la pratiquer, qui s'est trouvée promue. C'est à Rameau que nous devons, avec leurs qualités et leurs défauts, les idées directrices qui n'ont cessé de commander le cursus traditionnel des études de solfège et d'harmonie. En vain, depuis deux cents ans, des écoles dissidentes s'époumonnent-elles à en souligner les insuffisances : nous vivons encore sur le « fonds Rameau ». Mais quiconque voudrait reprendre après lui son travail depuis la base (c'est la tâche à laquelle nous nous préparons depuis vingt ans) s'apercevrait bien vite que si de nombreuses erreurs ou insuffisances, qu'il ne pouvait guère éviter dans les circonstances où il travaillait, font d'une telle révision une nécessité vitale pour la pédagogie musicale, il est impossible d'édifier une construction solide sans retrouver, à la base, confirmée par l'expérience et les découvertes les plus modernes, l'essentiel des conceptions audacieuses du grand musicien dont nous célébrons la mémoire.

PROGRAMMES LIMITATIFS POUR 1964
C.A.E.M.

Programme limitatif sur lequel porteront la première épreuve de sous-admissibilité (composition sur une question d'art musical) et la troisième épreuve d'admission (exposé d'Histoire de la Musique).

— Monteverdi : *Combat de Tancrède et de Clorinde* (Edition Heugel).

— Rameau : *Pièces de clavecin, recueil de* 1724 (Edition Durand, pages 19-59).

— Gluck : *Alceste* (version française).

— Haydn : *La Création* (première partie).

— Schubert : *Winterreise.*

— M. Ravel : *Quatuor.*

— Cl. Debussy : *Préludes pour piano* (Premier Livre).

— Bela Bartok : *Le Mandarin merveilleux* (*Suite de Concert seulement*) (Edition Philharmonia).

Programme de littérature sur lequel portera la deuxième épreuve d'admission (lecture et commentaire d'un texte littéraire) :

— Rabelais : *Gargantua.*

— Racine : *Bajazet.*

— J.-J. Rousseau : *Les Confessions* (Livres I-VI).

— A. de Musset : *Lorenzaccio.*

— V. Hugo : *Les Châtiments.*

— Flaubert : *L'Education sentimentale.*
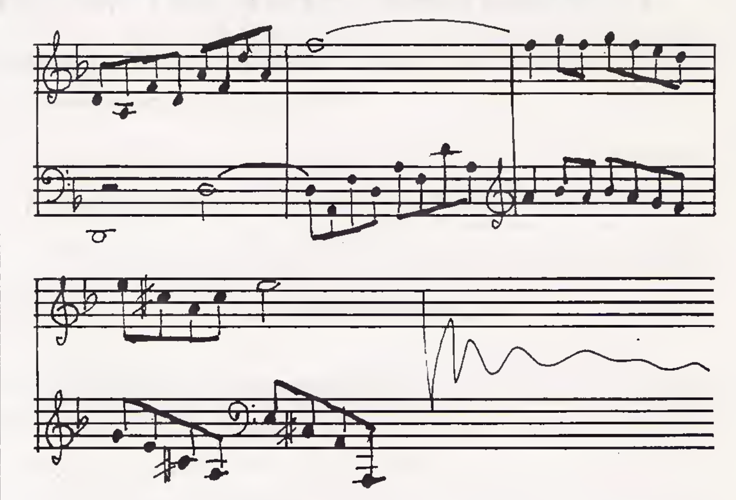
— G. Apollinaire : *Alcools.*

— P. Claudel : *Le Soulier de satin* (Edition Gallimard).

RAMEAU : 3 PIÈCES DE CLAVECIN

(Suite de la page 11)
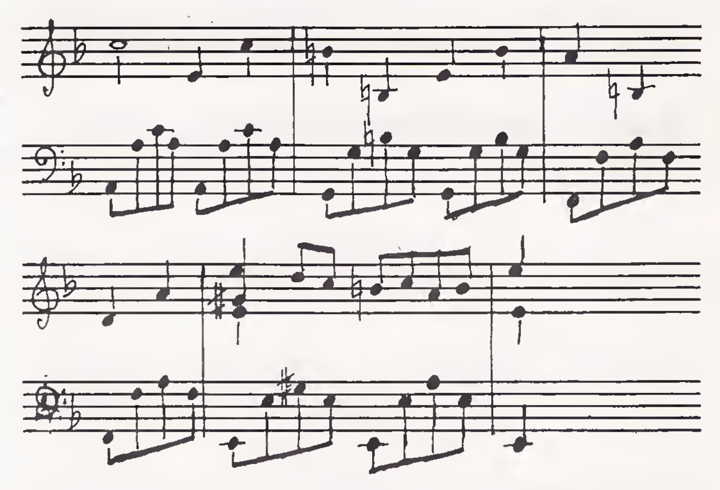
Un *premier couplet* modulant (33 mesures) (sol majeur, ut majeur, fa majeur, si bémol majeur). L'Ecriture y est serrée :



Retour du refrain tronqué (11 mesures) en ré mineur (ton principal).

Deuxième couplet (27 mesures).

Rameau écrit ici un passage de virtuosité, modulant (ré mineur, la mineur). Remarquons l'écriture de la main gauche en arpèges et sauts de dixième, langage très rare à l'époque, seulement rencontré chez J.-S. Bach.



Exemple d'écriture à la sonorité pleine, parfaitement écrit pour la sonorité du piano : Rameau se montre ici prophète.

Retour du refrain complet (51 mesures) en ré mineur. C'est donc un rondeau à deux couplets, dans lequel un refrain très long est repris une fois très abrégé.

Ce long refrain a presque un caractère d'exposition de sonate (rondeau, sonate de Mozart), mais reste par contre non modulant.

Par son ampleur, les développements de ses diverses parties, la hardiesse de l'écriture, les courbes mélodiques vastes et généreuses seulement retrouvées chez J.-S. Bach, *Les Cyclopes* trahissent une sorte d'exubérance dramatique et aussi le désir d'utiliser au maximum les ressources du clavecin et même au-delà : n'oublions pas que Rameau a orchestré plusieurs de ses pièces pour ses opéras : *Les Sauvages* par exemple pour *Les Indes Galantes.*

Laissons, pour conclure, la parole à N. Dufourcq :

« *Au même titre que Rameau, Couperin est fils de Descartes, et Rameau sait peindre avec autant de charme que Watteau* ».

L'ÉDUCATION MUSICALE AU COURS ÉLÉMENTAIRE 2ème ANNÉE

par Mme REVEL
Professeur d'Education musicale aux Ecoles de la Ville de Paris

Les élèves de cette classe, habitués à la scolarité, possèdent déjà un certain nombre de connaissances ; il va donc nous être possible de poursuivre notre enseignement dont le programme, pour ce premier trimestre, pourrait ainsi se répartir :

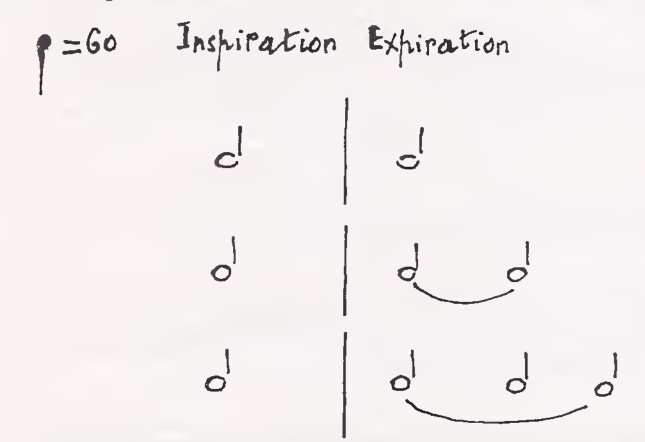
CULTURE VOCALE

L'étude d'un son tenu, que nous avions exclue jusqu'ici, parce que trop délicate et difficile, va trouver maintenant sa place : elle préparera une émission vocale plus soignée, plus musicale, des premiers essais de polyphonie que nous aborderons, en culture auditive, lors du second trimestre.

La respiration est le principal facteur de réussite, dans cette étude, et il serait souhaitable de pratiquer avant le travail vocal proprement dit, quelques exercices respiratoires, qui constituent d'ailleurs une excellente introduction à toute leçon de chant.

Par ces exercices, point n'est besoin de prendre de très longues inspirations, c'est l'économie du souffle, la répartition judicieuse de l'expiration qu'il importe surtout de surveiller. A ce sujet, ne pas méconnaître le fait que les enfants n'ont pas la capacité physique, ni le temps nécessaire, lors d'une exécution (monophonique ou polyphonique) d'inspirer longuement.

Pour indiquer ces deux phases de la respiration, le professeur usera de deux gestes convenus. Les exercices pourraient progresser de la façon suivante :



Les temps étant comptés à haute voix par le professeur et non, bien sûr, par les élèves. Reprenons cette même progression cette fois-ci en chantant un son unique, dans le médium de la voix, le *si 3* par exemple. Puis, ce travail effectué, nous faisons chanter de la même manière le son *do 4*, ensuite le *do dièse 4*, etc., ceci jusqu'au son *mi 4 ;* enfin repartant du *si 3* et selon la même progression chromatique nous descendons jusqu'au son *mi 3*. Les syllabes *lou-la-lo*, employées sur ces sons tenus, leur conféreraient une sonorité « ronde » et musicale.

Les enfants doivent, au préalable, bien comprendre qu'il faut (et ceci est simple question de volonté) soutenir le son d'une façon régulière, non le pousser par à-coup, ou le laisser aller. L'égalité de l'expiration, sans laquelle le son « baisserait » immanquablement, est primordiale, ici. Succédant à l'étude du « saut » de quinte, exposée précédemment (*Education Musicale*, janvier 1964), nous abordons maintenant le travail de pose de voix sur six sons et intervalle de sixte, et préparons ainsi l'exécution de quelques chants correspondant bien au niveau de cette classe : 1° d'abord par une vocalise :

1

Ah re-guin-guette, ah, re-guin-got

Ah, re-guin-guette, ah, re-guin-go.

2

la lé-rou, lé-rou, lé-rou, la

la, lé-rou, lé-rou, lé-rou, la

2° Puis par des extraits de chansons :

C'était une boiteuse - (Anthol. étrang. Heugel ; 1er Fasc.)

3 vif

Ah! — boi-teu-se der-riè-re, ah! — boi-teu-se de-

-vant. Ah! — boi-teu-se der-riè-re, Ah! —
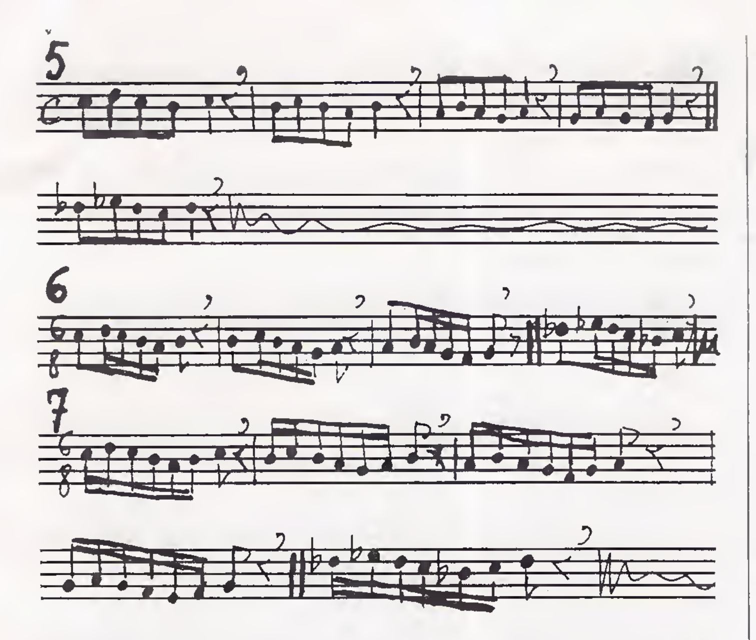
Au bord du ruisseau - (Cahier 8 "Education permanente")

4 vif

Voi-ci le char-mant pin-son qui re---qui

re-- voi-ci. Voi-ci le char-mant pin-son

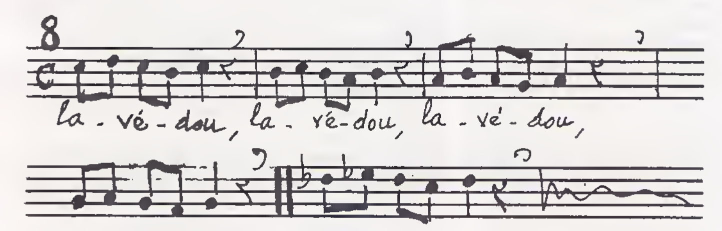
Commencée dans le cours précédent (*Education Musicale*, avril 1964), l'étude des sons liés va être maintenant développée par la variété et par le nombre des sons composant chaque formule d'exercice.



Nous garderons pour le travail de ces exercices, le mouvement très modéré déjà conseillé ici, ainsi que le même choix de voyelles (à savoir *a, é, i, o, è*) auxquelles les consonnes M puis V, succédant au L, pourraient apporter un renouvellement dans l' « attaque » du premier son en conservant toutefois sa douceur, à la voix.

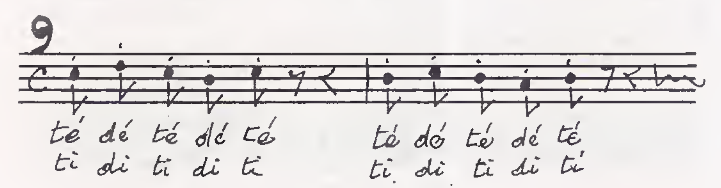
Pour accroître la difficulté de ces exercices, remplaçons maintenant dans chaque formule la syllabe unique, portée par 5, 6 ou 7 sons, par plusieurs syllabes soutenant chacune deux sons : l'effort d'articulation doit s'inscrire dans le phrasé, le « legato » de chacune de ces formules pour l'étayer, non pour la disloquer.

Reprenons par exemple la formule n° 5 qui devient :



Le travail des sons détachés, que nous ne pouvons dissocier des précédents, tant nous les voyons souvent se succéder dans un même chant, se poursuivra parallèlement, à l'aide des mêmes exercices, mais exécutés maintenant avec un tout autre caractère (voir *Education Musicale,* avril 1964).

Ainsi l'exercice n° 5 deviendra

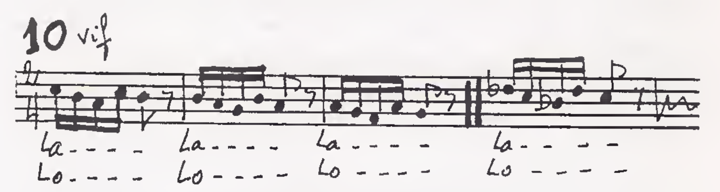


et il en ira de même, quant aux exercices n°s 6 et 7.

Si nous n'avons utilisé jusqu'ici que les voyelles *é* et *i* qui, en raison de leur brièveté, de leur acuité, confèrent plus de précision à chaque son détaché, nous pourrons désormais employer le *a*, puis le *o*, voyelles beaucoup plus longues donc plus difficiles dans ce cas précis.

Nous reprendrons ensuite, pour les motifs que nous avons exposés dans le précédent article (*Education Musicale,* avril 1964), l'étude des sons liés et des sons détachés immédiatement alternés, sur une même formule : par exemple : exécution de la première mesure de l'exercice n° 5, que suit aussitôt la première mesure de l'exercice n° 9, deuxième mesure de l'exercice n° 5 ; deuxième mesure de l'exercice n° 9, etc...

Suggérons enfin, avant de clore ce programme de culture vocale, un exercice d'agilité, d'abord travaillé lentement, puis accéléré progressivement jusqu'à atteindre le « tempo » vif indiqué ici, de manière à conserver à chaque son toute sa précision, sa justesse, sa musicalité.
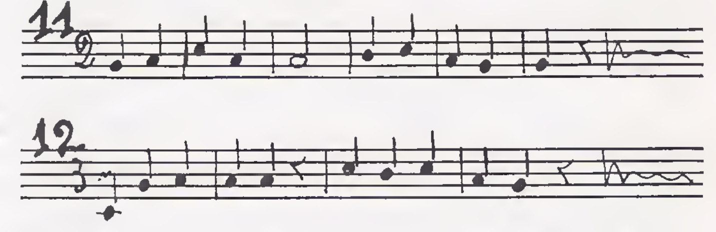


Les exercices, vocalises, fragments de chansons mentionnés ici, seront tous exécutés comme à l'habitude : élevés chromatiquement jusqu'à atteindre le *fa 4,* puis repris au point de départ et abaissés chromatiquement jusqu'au *ré 3.* Un accord joué sur l'instrument, précédera chacune de ces formules, établissant le sentiment tonal dans lequel elle se déroulera seule ensuite, sans accompagnement.

CULTURE AUDITIVE

Plutôt que d'envisager immédiatement l'étude de notions nouvelles, il nous semble préférable d'utiliser les acquisitions de la classe précédente pour en élargir, en quelque sorte, les possibilités.

Reprenons ainsi une étude antérieure, celle de la tierce *la-do,* dont l'exécution était facilitée par l'attraction du son *la* au son *do tonique,* pour la travailler sous sa forme descendante, soit *do-la,* beaucoup plus difficile.

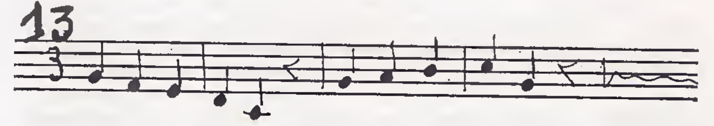


L'insistance sur le son « *la* », est évidente dans les premiers exercices d'application de cette tierce, et nous pourrions user encore d'un autre procédé, très simple, pour graver ce son dans la mémoire des enfants : utilisons une craie de couleur vive, pour écrire toutes les notes « *la* » d'un solfège, les autres notes étant tracées au tableau avec l'habituelle craie blanche. La couleur retiendra l'attention des élèves : toutes les notes de même couleur sont semblables, donc tous les sons qu'elles représentent seront semblables aussi et seront chantés à la même hauteur.

Par ailleurs, nous réutiliserons avec profit les exercices de reconnaissance déjà exposés ici (*Education Musicale,* 1964) à propos de la *tierce sol-si,* pour les adapter à cette *tierce do-la.*

Sitôt bien acquis, cet intervalle sera exécuté, sans préparation, au cours d'exercices de solfège.

Nous n'avons pas encore fait figurer la *clé de sol,* en début de nos solfèges, pour la simple raison qu'il nous paraissait trop difficile d'en expliquer le rôle, même succinctement. En cours élémentaire 2, cette notion théorique pourra être abordée : écrivons au tableau les premières mesures d'un solfège utilisant toutes les notes connues.



Puis, attirant l'attention des enfants, traçons très soigneusement en début du solfège le dessin de la clé. Nous ferons remarquer que le point de départ du tracé se situe sur la deuxième ligne de la portée, et que toute note placée sur cette même ligne

emprunte le nom de la clé. Nous en déduisons que la note lui succédant, dans le premier fragment de gamme constituant notre exercice, placée immédiatement au-dessous, entre deux lignes, se nomme *fa*. De même, ensuite, celle écrite dans l'interligne situé immédiatement au-dessus de cette deuxième ligne s'appellera, par voie de conséquence « *la* », etc.

L'important, dans l'explication que nous donnerons aux enfants à ce sujet, sera de bien faire ressortir le rôle indicatif de la clé, en fonction de laquelle chaque note de la gamme trouve son nom.

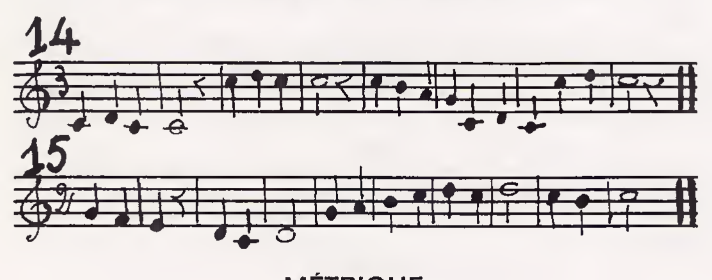
Il serait opportun, dans le courant de ce premier trimestre, et une fois la « mise en route » effectuée, d'aborder la lecture imprimée de la musique. Mais ceci représente un changement très déroutant pour les élèves : le passage du travail collectif au travail individuel. Aussi essayerons-nous de les préparer à cela.

Nous avons adopté, quant à nous *La Lecture de la Musique* de *H. Delamorinière* et *A. Musson,* ouvrage édité en six livrets, en raison des parentés qu'il présente avec notre propre méthode.

C'est donc en référence à cet ouvrage que nous allons orienter notre préparation ; pour un premier essai, choisissons un solfège très simple, très facile, par exemple le n° 40 du premier fascicule, qui utilise tous les sons de la *gamme d'ut.* Cet exercice est écrit sur le tableau, comme d'habitude, puis travaillé jusqu'à exécution satisfaisante. Les livrets alors, sont distribués, le numéro de l'exercice à chanter est donné, et nous établissons immédiatement la similitude existant entre le solfège inscrit sur le tableau, et celui imprimé sur le livret. Une nouvelle exécution de cet exercice, lu cette fois sur le livre, est alors facilement effectuée.

Cette préparation mettra les enfants en confiance et, répétée au cours de plusieurs leçons, les aidera à surmonter la difficulté de l'adaptation. Il nous sera possible dès lors, d'élever le niveau des solfèges imprimés et d'utiliser le second fascicule de l'ouvrage mentionné plus haut. Nous n'abandonnerons pas pour autant, les exercices habituels d'intonation, de rythme, et l'étude de solfèges composés en quelque sorte « sur mesure » et écrits sur le tableau : ces solfèges offrent, ce dont nous ne saurions nous priver, une application immédiate et graduée des acquisitions. Lecture sur livret et lecture au tableau seront donc menées de pair.

La dernière notion nouvelle d'intonation, en ce premier trimestre, pourrait consister en l'étude de son *ré 4*, étude très facilitée par le parallélisme existant entre *do 3-ré 3* et *do 4-ré 4*. Il importe de bien souligner, de bien faire sentir aux enfants ce parallélisme par des auditions de ces sons, par des exécutions, puis par la représentation du son *ré 4* sur le graphique. Des exercices de reconnaissance de ce nouveau son viendront renforcer cette étude. Le travail du *ré 4* sur le graphique, nous permettra rapidement de l'inclure dans des exercices de solfège où il n'apparaîtra encore que selon un mouvement conjoint, en succédant au *do 4 :* nous réserverons pour plus tard l'étude de nouveaux intervalles résultant de l'acquisition de ce son.
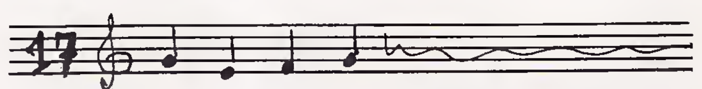


MÉTRIQUE

L'importance du programme d'intonation nous oblige à réduire considérablement ce dernier domaine. Sans envisager l'étude de nouvelles notions, pour le présent, nous procéderons à une révision des nombreuses acquisitions du cours précédent, et pourrons de ce fait demander à nos élèves des reconnaissances de rythmes par le moyen du procédé suivant : le professeur écrit au tableau un exercice de solfège, sans barre de mesure, dont les notes réduites à un simple point sont dépourvues de tout signe ou forme indiquant leur durée. Les sons ainsi représentés sont étudiés en intonation.



Ensuite, le professeur chante seul, en battant la mesure, la première mesure de ce solfège, à laquelle il ajoute (ce qui est convenu avec les élèves et dont ils ne doivent pas se préoccuper) la première note de la seconde mesure, soit la note d'enchaînement : c'est-à-dire :



Répétant au moins trois fois cette « *devinette* », il interroge les enfants après chaque audition.

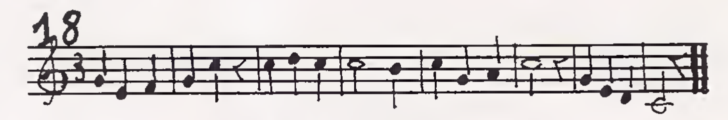
Première audition. — Première question : « *De quelle mesure s'agit-il ?* ».

Deuxième audition. — Deuxième question : « *Entre quelles notes faut-il tracer la barre de mesure ?* ».

Troisième audition. — Troisième question : « *Quelles figures de notes, blanches, noires, avez-vous reconnues ?* » ; quatrième question : « *Avons-nous rencontré un silence ?* ».

Les réponses permettent de compléter progressivement l'écriture du rythme de la mesure envisagée, et le professeur renouvelle le procédé pour la deuxième mesure, pour la troisième, etc.
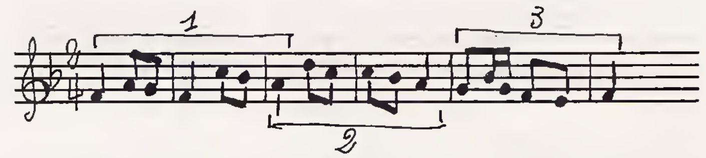
Cette participation des élèves à l'écriture définitive de l'exercice constitue un exercice vivant et facile de reconnaissance rythmique. Sitôt complètement écrit, avec le concours des élèves, l'exercice sera chanté.



MÉMORISATION

Notre enseignement est essentiellement oral, l'intervention de la mémoire y est, par conséquent, prépondérante. Le développement de cette faculté pourrait faire, en cours élémentaire deuxième année, l'objet d'une étude particulière. Outre l'emploi assez facile d'extraits de chansons, il serait bon pour cette étude d'utiliser des thèmes d'œuvres classiques que nous ne pouvons encore, par ailleurs, travailler en culture auditive. Ainsi ces exercices de mémorisation auraient par surcroît l'avantage de familiariser les enfants avec le langage des grands compositeurs et pourraient servir de préparation à une audition ultérieure des œuvres dont ces thèmes sont extraits, ces œuvres devenant de la sorte plus proches des enfants, donc plus vivantes. Lors de cette étude très courte (deux à trois minutes par leçon) nous éliminerons les mouvements mélodiques chromatiques, les intervalles diminués et augmentés procédant aussi du chromatisme, toutes choses trop difficiles.

Choisissons pour commencer cette étude des thèmes à rythme « carré » et n'hésitons pas à les transposer afin d'en obtenir une exécution vocale de qualité. Prenons pour exemple le thème 1 du premier mouvement de la *Symphonie des Jouets* de *Haydn,* transposé ici en fa majeur.



Le professeur joue ou chante une ou deux fois le fragment n° 1, que les enfants répètent ensuite ; le professeur joue le fragment n° 2, les enfants le reproduisent, puis enchaînent premier et deuxième fragments. Etude du troisième fragment, puis enchaînement du premier, du deuxième et du troisième. La mémorisation de thèmes plus souples, plus fuyants donc plus subtils à retenir, sera abordée ensuite, selon le même « découpage », nous gardant cependant d'utiliser encore certains rythmes (contretemps et syncopes dans un mouvement lent) beaucoup trop difficile. Il va sans dire que de fréquents rappels, des thèmes ainsi appris, seraient nécessaires.

CULTURE ESTHÉTIQUE

Voici un choix de chants.

Sur la montagne, Sevpen 1962-1963, cahier n° 1.
Le bois fleuri, anthologie Heugel, fascicule n° 3.
Garde l'âne, anthologie Heugel, fascicule n° 10.
Pétrouchka, anthologie Heugel « étranger », fascicule n° 2.
Mon père m'envoie-t-à l'herbe, anthologie Heugel, fascicule
Chanson du tambourineur, anthologie Heugel, fascicule n° 5.
Digo Janeto, anthologie Heugel, fascicule n° 8.
Berceuse polonaise, anthologie Heugel « étranger », fascicule n° 2.
En parle qui voudra, « Education permanente », cahier n° 4.
Au bord du ruisseau, « Education permanente », cahier n° 8.
C'était une boîteuse, anthologie Heugel « étranger », fascicule n° 1.
C'est la ronde, anthologie Heugel « étranger », fascicule n° 2.
C'était la veille de Noël, Sevpen 1962-1963, cahier n° 1.
Michaut veillait, anthologie Heugel, fascicule n° 8.
Noël des bergers, Sevpen 1959-1960.

AUDITION

Pour ne pas allonger démesurément cet article, contentons-nous de proposer, pour ce premier trimestre, une liste d'œuvres convenant au niveau de la classe qui nous occupe :

Symphonie des jouets, Haydn : Premier et dernier mouvements (un seul mouvement par audition).
La Moldau, Smetana.
Casse-Noisette, Tchaïkowski : Ouverture miniature - Danse de la fée Dragée.
Petite suite, Debussy : Cortège - Ballet.
Apprenti sorcier, Dukas.
Enfant et sortilèges, Ravel : Air de l'horloge.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MOIS D'OCTOBRE

MARDI 6 :
Chant : L'avoine (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 7 :
Initiation à la musique : le Carnaval des animaux (Saint-Saëns).
Chant : Ohé (Jean Boyer) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 9 :
Chant : Etude de la *La Marseillaise.*
Solfège (1re année) : 1re leçon (les sons, hauteur et durée).

MARDI 13 :
Chant : L'avoine (fin de l'étude).

MERCREDI 14 :
Initiation à la musique : Les Forains (Henri Sauguet).
Chant : Ohé (Jean Boyer) : suite de l'étude.

VENDREDI 16 :
Solfège (2e année) : 1re leçon (révision des notions acquises au cours du solfège 1re année).

MARDI 20 :
Chant : Chanson de Marjolaine (chant populaire tchèque) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 21 :
Initiation à la musique : Carnaval des animaux (Saint-Saëns) Les Forains (H. Sauguet), en seconde audition.
Chant : Ohé (Jean Boyer) : fin de l'étude.

VENDREDI 23 :
Chant : Chant de la Libération (A. Marly) : début de l'étude.
Solfège (1re année) : 2e leçon (étude du do aigu, sol et do grave, la mesure à deux temps).

MARDI 27 :
Chant : Chanson de Marjolaine (suite de l'étude).

MERCREDI 28 :
Initiation à la musique : Danses allemandes (Mozart).
Chant : Divertissement sur un chant populaire du Comtat d'Avignon (présentation et début de l'étude).

VENDREDI 30 :
Solfège (2e année) : 2e leçon (fin de la révision).

(1) *Sur FRANCE-CULTURE :*
— *Chant (C.P. et C.E.) mardi à 15 h 45.*
— *Chant (à partir du C.M.1) mercredi à 15 h 45.*
— *Initiation à la musique par les œuvres (tous niveaux), mercredi à 15 h 30.*
— *Chant (F.E.P. et C.E.G.), vendredi à 15 h 15, tous les quinze jours en alternance avec le solfège 2e année.*
— *Solfège 1re année (débutants), vendredi à 15 h 15 (tous les quinze jours).*

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Professeur au Lycée Montaigne — Critique musical au Guide du Concert

L'abondance des disques reçus en cette période précédant les vacances nous oblige à condenser au maximum le commentaire accompagnant chacun d'eux. Suivant l'habitude de cette rubrique, nous les classerons par genre et commencerons par les disques de musique chorale. Nous assimilerons à cette catégorie un enregistrement de la firme VALOIS consacré au *Ludus Paschalis, Jeu liturgique de Pâques*, une réalisation de Charles Ravier d'après le manuscrit 86 de Saint-Quentin. La présentation de Solange Corbin explique comment ce manuscrit fut retrouvé et utilisé par Charles Ravier pour aboutir à une représentation donnée le 5 mai 1963 en l'église abbatiale de Moissac ; cet enregistrement est la reproduction de la dite représentation. Il permet de se faire une très bonne idée de ce genre du drame liturgique, plus austère que le mystère, à la mise en scène déjà très grandiose. Présentation soignée, interprétation excellente (1)

Trois disques représentant la Renaissance, le XVIIIe et le XXe siècles viennent ensuite : le premier est consacré à CLAUDIN DE SERMISY ; ce musicien, éclipsé par les grands compositeurs de l'époque et spécialement par Janequin mérite qu'on lui porte attention ; ce disque vient combler une lacune ; l'interprétation de la Chorale de l'Université de Strasbourg est parfaite ; la présentation de Marc Honegger nous permet d'apprécier à sa juste valeur ce musicien retrouvé. HARMONIA MUNDI (2). Le second contient neuf *quatuors vocaux* de JOSEPH HAYDN chantés par l'ensemble vocal Joseph Muller de Colmar. Ces œuvres datent de la fin de la vie du compositeur (après la composition des Saisons) ; on y retrouve la profondeur de pensée, la sobriété et la maîtrise d'écriture qui caractérisent le musicien. La présentation est de Marc Vignal, l'interprétation excellente. HARMONIA MUNDI (3). Le troisième rassemble huit *Chansons françaises* de FRANCIS POULENC aux harmonisations mordantes et quatre charmantes *Chansons du calendrier* de DANIEL LESUR. L'ensemble vocal Stéphane Caillat s'y distingue. ERATO (4).

FRIEDRICH-WILHELM ZACHOW, avec qui nous abordons la musique religieuse, fut le maître de Haendel entre 1692 et 1702 environ ; dédaigné depuis, il mérite qu'on s'intéresse aux *cantates* nombreuses qu'il écrivit. En voici deux fort belles, remarquablement interprétées sous la direction de Fritz Werner ERATO (5). Passant du maître à l'élève, nous écouterons ensuite le *Te Deum* de HAENDEL, œuvre grandiose, éclatante et brillante, enregistrée par les Chœurs de la Société Bach des Pays-Bas ; le disque débute par l'exécution, sur le carillon de l'église, de l'Harmonieux forgeron, une délicieuse entrée en matière. PHILIPS (6). HARMONIA MUNDI nous propose, également de HAENDEL, la *cantate « Silete venti »* pour soprano et orchestre ; composée sans doute à Rome au cours de l'hiver 1728-1729, cette œuvre est pleine de vie, de passages aux évocations imagées ; l'Alleluia final demande une très grande habileté vocale. Voici un excellent exemple pour présenter la Cantate ; le disque est complété par l'*Ouverture de l'Oratorio « Joseph »* (7). C'est encore à la résurrection d'un musicien oublié que nous invite la firme ERATO en publiant le *Psaume « Cantate Domino »* de MONDONVILLE. La notice de Guy Lambert, à qui l'on doit également la transcription et la réalisation de l'œuvre, nous apprend qu'il a joui de son vivant d'une très grande réputation et qu'il lui arriva souvent d'éclipser des musiciens tels que Rameau. L'interprétation vibrante et dynamique est due à la Chorale J.M.F. et à l'Orchestre Jean-François Paillard, dirigés par Louis Martini (8). Sous le titre *« La Musique d'église à Salzbourg »*, PHILIPS nous propose un ensemble d'œuvres de L MOZART, J.-E. EBERLIN, M. HAYDN, A. C. ADLGASSER, les maîtres les plus renommés de cette époque, et enfin de W. A. MOZART. L'interprétation de Bernhard Paumgartner, à la tête de la « Camerata Academia du Mozarteum de Salzbourg » donne à ce disque une grande authenticité (9). De Salzbourg nous passons à Vienne, pour écouter deux *Messes* de chacun des deux frères HAYDN : la *Messe « Saint Nicolas »* de JOSEPH est brève dans chacune de ses parties, ce qui ne l'empêche pas d'être profonde et expressive ; la *Messe allemande*, de MICHEL appartient à un genre particulier dans lequel le musicien cherche à donner au texte sacré un support aussi souple que possible : les textes, traduits en allemand, sont entrecoupés de chorals et la musique ne fait appel à aucune technique savante ; cela fait penser à certaines idées développées par le Concile actuel. L'ensemble forme un excellent disque à recommander. PHILIPS (10). Ne quittons pas JOSEPH HAYDN qui écrivit sa *« Missa in tempore belli »*, dite *« Messe aux timbales »*, en 1796 : c'est une œuvre imposante qui garde néanmoins des dimensions restreintes ; l'émotion religieuse y est grande ; l'intervention des timbales dans l'Agnus Dei est curieuse ; l'interprétation vibrante met en valeur la grandeur de l'œuvre. Les chœurs et l'orchestre de la Radio bavaroise sont dirigés par Rafael Kubelik. DEUTSCHE G. (11). MOZART terminera notre rubrique religieuse ; ce disque V.S.M. groupe la *Messe du Couronnement* qu'il est inutile de présenter et la *Missa brevis* en ut mineur, *« Spatzenmesse » (« Messe des oiseaux »)* qui fut écrite au début de 1775. Il est excellent à tous les points de vue, et à recommander (12).

Abordant maintenant la musique de chambre, nous relevons l'édition de six *Sonates pour flûte et basse continue* de HAENDEL. La date de parution, et même leur authenticité sont très discutées, mais la pureté du style et la délicatesse de l'instrument à vent en font de véritables chefs-d'œuvre. Sur le plan pédagogique, elles permettent la présentation des instruments, et surtout de la flûte à bec, ainsi que de la forme des divers mouvements. TELEFUNKEN (13).

Haydn et Boccherini ont vraiment utilisé toutes les combinaisons possibles dans la musique de chambre, y compris celle qui consiste à associer la guitare aux instruments du quatuor ; témoin ce *Quatuor* de HAYDN et ce *Quintette* de BOCCHERINI qui plairont sans conteste à tous les amateurs de ces formes. VOX (14). Le grand *Divertissement en mi bémol majeur, K. 563* de MOZART est une de ses œuvres maîtresses ; les instruments du trio à cordes (violon, alto, violoncelle), sont traités avec beaucoup d'indépendance et constituent pourtant un ensemble très équilibré et sonnant remarquablement ; certains thèmes sont d'une très grande beauté, de nombreux passages d'une difficulté redoutable, plusieurs enchaînements modulants surprenants. Le Trio à cordes français (Gérard Jarry, Serge Collot et Michel Tournus) domine l'œuvre sur le plan technique et nous offre une interprétation très pure ; l'écoute en est fort agréable. DISCOPHILES FRANÇAIS (15). Deux éditions du *Septuor* de BEETHOVEN, composé en 1799 et portant le numéro d'op. 20, sont sorties presque en même temps et sont interprétées par des ensembles presque semblables : la première, parue dans la collection PLAISIR MUSICAL, par l'ensemble de musique de chambre de l'Orchestre Philharmonique de Berlin (16), l'autre chez DEUTSCHE G. par l'Octuor de l'Orchestre Philharmonique de Berlin (17). Le second groupement est une émanation du premier. Les deux interprétations sont équivalentes.

Les œuvres de musique de chambre de BRAHMS ne sont

pas encore connues d'un public très étendu ; c'est le rôle du disque d'étendre leur audience ; celui-ci, édité en marge du Festival de Prades, présidé par Pablo Casals, est consacré au *Quatuor avec piano n° 2*, en *la majeur*, op. 26. Karl Engel, piano, et trois membres du célèbre Quatuor Vegh nous offrent une interprétation soignée, musicale et nuancée, mais peut-être un peu réservée pour de la musique de Brahms. PHILIPS (18).

ERIK SATIE (1866-1925) imagina l'Ecole d'Arcueil pour réagir contre les tendances jugées agressives du groupe des Six ; ce pince-sans-rire prêchait un retour à la simplicité pouvant aller jusqu'à la naïveté ; ses principales œuvres pour piano sont réunies sur ce disque COLUMBIA et confiées à Aldo Ciccolini. C'est un ensemble varié très intéressant ; René Challan, dans sa présentation très discrète, a eu l'heureuse idée de reproduire la plus grande partie des commentaires dont Satie lui-même émaillait ses œuvres : c'était indispensable pour en apprécier l'humour (19).

La harpe est un instrument qui, au XVIIIe siècle, faisait souvent partie des formations de musique de chambre ; de nos jours de tels ensembles sont plutôt rares ; néanmoins, le Quintette Marie-Claire Jamet a pu réunir sur ce disque ERATO quatre œuvres de qualité : le *Trio* de JACQUES IBERT, composé en 1944, le *Quintette* de JEAN FRANÇAIX, de 1934, œuvre très gaie, le *Chant de linos* d'ANDRE JOLIVET, de 1944 également, page faite pour mettre en valeur la flûte, souvent incantatoire et composée avec le sens de la construction équilibrée, et enfin *Quatre Pièces en quintette* de RAYMOND LOUCHEUR, de 1956, un ensemble plein de verve. On retrouve dans ces pages tout le charme qui se dégageait des œuvres de musique de chambre du XVIIIe siècle. Voilà un ensemble attachant (20). Si la harpe s'intègre bien dans les formations de musique de chambre, elle se suffit aussi à elle-même : on l'entend souvent seule mais jamais deux artistes n'avaient pensé à en associer deux pour former un duo ; c'est ce que viennent de faire Suzanne Cotelle et Annie Challan ; leur disque est excellent, et leur programme rassemble des œuvres de PETRINI, HAENDEL, BACH, GALUPPI, RENE CHALLAN, FRANCIS POULENC, DANIEL LESUR, CARLOS SALZEDO et GABRIEL PIERNE. PATHÉ (21).

La collection des GRAVURES ILLUSTRES continue de nous offrir des repiquages splendides qui, non seulement sont des souvenirs précieux pour les amateurs de ces artistes disparus ; mais permettent à la jeune génération de confronter les différents styles d'interprétations. Nous signalerons seulement la parution de quatre d'entre eux, aussi intéressants les uns que les autres : la *29e Sonate* de BEETHOVEN par Artur Schnabel (22), un récital Vladimir Horowitz allant de BACH à POULENC (23), un hommage à Maurice Maréchal, violoncelliste récemment disparu, comprenant le *Concerto* de LALO, accompagné sous la direction de Philipe Gaubert et la *Sonate* de DEBUSSY avec, au piano, Robert Casadesus, (24), et enfin un disque de la collection VOIX ILLUSTRES consacré à Jane Bathori, cette magnifique créatrice de la plupart des mélodies françaises du début du siècle depuis DEBUSSY jusqu'aux musiciens du groupe des Six, ou de l'Ecole d'Arcueil (25).

FRANCESCO DURRANTE, avec lequel nous ouvrons la rubrique des Concertos est encore un musicien que le public découvrira grâce au disque ; d'origine napolitaine, il n'écrivit, aussi curieux que cela puisse paraître, aucun opéra mais se rendit célèbre avec de la musique religieuse et des *concertos ;* ce sont quatre d'entre eux qui sont réunis ici, interprétés par un ensemble de cordes dirigé par Rolf Reinhardt ; on y retrouve les dispositions traditionnelles des concertos de l'époque. Présentation pertinente et soignée comme pour tous les disques HARMONIA MUNDI du reste (26). Quatre *Concertos* de HAENDEL, un pour la *harpe*, trois pour le *hautbois* font de cette nouvelle parution des DISCOPHILES FRANÇAIS un disque à recommander (27). Chez ERATO, Jean-Pierre Rampal et l'Orchestre de la Sarre, dirigé par Karl Ristenpart, interprètent magnifiquement quatre *Concertos italiens* de TARTINI, SAMMARTINI, VIVALDI et PERGOLESE. Un ensemble très réussi (28). Ce n'est pas la première fois que le célèbre violoniste Yéhudi Menuhin prend la baguette du chef d'orchestre, et nous savons qu'il la prend avec bonheur ; il nous offre ici un programme très classique avec le *Concerto pour flûte et harpe* de MOZART et la *Suite pour flûte en la mineur* de TELEMANN. Beaucoup de qualités V.S.M. (29).

Longtemps abandonnée par les virtuoses, la *Symphonie espagnole* de LALO semble les intéresser de nouveau ; plusieurs fois jouée cet hiver au cours de divers concerts, la voici magnifiquement enregistrée, on s'en doute, par Arthur Grumiaux. C'est une œuvre riche, extrêmement lyrique et le grand virtuose belge s'y montre très à l'aise. Le disque est complété par deux œuvres de SAINT-SAENS, très populaires celles-ci : *Havanaise*, op. 83 et *Introduction et Rondo capriccioso*, op. 28. PHILIPS (30). Et nous terminerons cette série avec le pianiste Daniel Wayenberg qui présente deux œuvres très opposées par le caractère et dont le rapprochement peut surprendre : *Burlesque* de RICHARD STRAUSS, composée en 1885 mais créée seulement en 1889 par le pianiste Eugen d'Albert, et la *Rapsodie* sur un thème de Paganini de SERGE RACHMANINOV, écrite en 1934 et créée à la fin de la même année par le compositeur lui-même. Daniel Wayenberg est un artiste auquel convient particulièrement bien la musique romantique ; ce disque est donc une très belle réussite. DUCRETET (31).

Sous le titre « *Fanfares et viole d'amour à Prague au XVIIIe siècle* », HARMONIA MUNDI présente un disque remarquable qui nous introduira dans le chapitre musique symphonique. C'est un recueil d'œuvres de compositeurs quasiment inconnus au sujet desquels les encyclopédies les plus imposantes sont silencieuses. La musique est très dynamique et spécialement colorée en raison surtout de l'orchestration. C'est encore une révélation que seul le disque peut réaliser. L'interprétation est parfaite (32). Toujours chez HARMONIA MUNDI qui nous réserve de merveilleuses découvertes discographiques et musicales, voici maintenant deux *Cassations* de J. HAYDN publiées sous le titre « *Aubades* ». La notice de Marc Vignal nous montre que la dat ede composition est difficile à établir mais nous pouvons affirmer à nos lecteurs que les écouter est un réel plaisir ; c'est pourquoi nous le leur recommandons chaleureusement (33). La *Symphonie n° 2* de DVORAK, beaucoup moins connue que la *Symphonie du Nouveau Monde* est, à notre goût, tout aussi belle. L'interprétation de George Szell est excellente. COLUMBIA (34). Les « *Oiseaux* » de RESPIGHI, orchestration de plusieurs pièces anciennes dont « *La Poule* » de RAMEAU, et « *Impressions brésiliennes* » du même compositeur forment un ensemble très intéressant que publie MERCURY dans la série « Magie du Son » (35). Vient ensuite un disque de musique symphonique russe comprenant sur la face 1 de courtes pages de GLINKA, RIMSKY-KORSAKOV, et les *Danses Polovstiennes du Prince Igor*, de BORODINE, et sur la face 2 diverses pages de PROKOFIEV, en particulier une *Marche* pleine de fantaisie et une *Ouverture russe*. Orchestre de Monte-Carlo dirigé par Louis Frémaux : un disque de grande classe. DEUTSCHE G. (36). Enfin, la *Suite de danses* de BARTOK, composée en 1923, qui, paradoxalement, n'utilise aucun thème folklorique véritaple, mais des motifs dans le style folklorique, est associée à des Variations de son grand ami Kodaly sur une chanson populaire hongroise : « *Le Paon* ». Le rapprochement est intéressant ; les deux personnalités s'affirment dans cette confrontation. L'interprétation est également remarquable. DEUTSCHE G. (37).

Enfin, nous signalerons, pour clore cette chronique, deux disques d'opéra : le premier, pour satisfaire une nouvelle fois les admirateurs de la Callas, rassemble des airs de MOZART (*Don Juan, Noces de Figaro*), BEETHOVEN (*air de concert*) et WEBER (*Obéron*), chantés par la grande artiste ; de très bons moments malgré quelques inégalités. COLUMBIA (38). Le second est consacré à *Arabella* de Richard Strauss dont Plaisir Musical nous présente de large extraits. Composé entre 1929 et 1932, cet

ouvrage ne connut de vrai succès qu'assez récemment ; il est ici, présenté avec une distribution de premier ordre en tête de laquelle se trouvent E. Schwarzkopf et N. Gedda, et les extraits choisis permettent de se faire une excellente idée d'une œuvre qui s'inscrit parmi les grandes productions de Richard Strauss COLUMBIA (39).

(1) **Ludus Paschalis** .. Jeu liturgique de Pâques.
(30/33 - VALOIS - MB 444)

(2) **Claudin de Sermisy.** Neuf chansons profanes.
(25/33 - HARMONIA M. - HMO 25.308)

(3) **J. Haydn** .... Quatuors vocaux.
(25/33 - HARMONIA M. - HMO 25.309)

(4) **F. Poulenc** .... Huit Chansons françaises.
D. Lesur .... Quatre Chansons du calendrier.
(25/33 - ERATO - EFM 42096)

(5) **F. W. Zachow** .... Cantates d'église : « Lobe den Herrn meine Seele ». « Ich will mich mit dir verloren ».
(30/33 - ERATO - LDE 3290)

(6) **Haendel** .... Te Deum.
(30/33 - PHILIPS - L.02.362 L)

(7) **Haendel** .... Ouverture de l'Oratorio « Joseph ». Cantate « Silete venti ».
(30/33 - HARMONIA M. - HM 30.636)

(8) **Mondonville** ...... Psaume « Cantate Domino ».
(30/33 - ERATO - LDE 3245)

(9) **La Musique d'église à Salzbourg** ...... **L. Mozart :** Offertorium sub exposito venerabili ; Conventur sedentes - **J. E. Eberlin :** Sinfonia de l'Oratorio « Der blutschwitzende Jesus » - **A. C. Adlgasser :** Motet Ave Maria gratia plena - **M. Haydn:** Offertorium de omni tempore : Domine Deus - **W. A. Mozart :** Offertorium : Benedictus sit Deus, K. 117. Litaniae de venerabili altaris sacramento, K. 243. Offertorium : Sub tuum praesidium, K. 198.
(30/33 - PHILIPS - 642.102 DXL)

(10) **J. Haydn** .... Messe « Saint-Nicolas ».
M. Haydn .... Grand Messe allemande.
(30/33 - PHILIPS - 642.103 DXL)

(11) **J. Haydn** .... Missa in tempore belli : Messe « Aux timbales ».
(30/33 - DEUTSCHE G. - LPM 18 881)

(12) **Mozart** .... Messe du Couronnement K. 317. Missa brevis K. 220 (« Messe des Moineaux »).
(30/33 - V.S.M. - FALP 764)

(13) **Haendel** .... Six Sonates pour flûte à bec et basse continue.
(30/33 - TELEFUNKEN - TEL. 6)

(14) **Haydn** .... Quatuor avec guitare.
Boccherini .... Quintette avec guitare, op. 50 nº 3.
(30/33 - VOX - DL 1010)

(15) **Mozart** .... Divertissement en mi bémol majeur, K. 563.
(30/33 - DISC. FRANC. - DF 730.080)

(16) **Beethoven** .... Septuor op. 20.
(25/33 - V.S.M. - FBLP 25.077)

(17) **Beethoven** .... Septuor op. 20.
Mozart .... Sonate pour basson et violoncelle.
(30/33 - DEUTSCHE G. - LPM 18 887)

(18) **Brahms** .... Quatuor avec piano nº 2, op. 26.
(30/33 - PHILIPS - A 02209)

(19) **E. Satie** .... Trois morceaux en forme de poire - Heures séculaires et instantanées - Les trois valses distinguées du précieux dégoûté - Avant-dernière pensée - Trois Gnossiennes - Trois Gymnopédies - Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Trois Nocturnes.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 998)

(20) **J. Ibert** .... Trio pour violon, violoncelle et harpe.
J. Françaix ..... Quintette pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe.
A. Jolivet .... Chant de Linos.
R. Loucheur ...... Quatre Pièces en quintette.
(30/33 - ERATO - LDE 3252)

(21) **Duos de harpes** .. **F. Petrini :** Duo en mi bémol majeur - **Haendel :** Passacaille - **J. S. Bach :** Bourrée en si mineur - **B. Galuppi :** Andante maestoso et gigue - **R. Challan :** Rondino - **F. Poulenc :** Suite française d'après Gervaise - **D. Lesur:** Elégie - **C. Salzedo :** Chanson dans la nuit - **G. Pierné :** Marche des petits soldats de plomb.
(30/33 - PATHE - DTX 319)

(22) **Beethoven** .... Sonate nº 29, op. 106.
(30/33 - V.S.M. - COLH 61)

(23) **Vladimir Horowitz** .. **J. S. Bach :** Choral prélude pour orgue (arrangement Busoni) - **D. Scarlatti :** deux Sonates en si mineur et sol majeur - **Beethoven :** 32 variations en ut mineur - **Chopin :** trois Etudes (op. 10, nº 4, 5, 8) ; trois Marzurkas ; Scherzo nº 4 - **Debussy :** Etude pour les arpèges composés - **Poulenc :** Pastourelle ; Toccata.
(30/33 - V.S.M. - COLH 300)

(24) **Maurice Maréchal** .. **Lalo :** Concerto en ré mineur - **Debussy:** Sonate en ré mineur.
(30/33 - COLUMBIA - COLC 99)

(25) **Jane Bathori** ...... **Chabrier :** Lied - **Ravel :** Histoires Naturelles (le Paon, le Grillon, le Martin-Pêcheur) - **Debussy :** Fêtes Galantes (les Ingénus, le Faune, Colloque sentimental) ; trois Chansons de Bilitis ; Ariette oubliée nº 1 (c'est l'extase) - **Fauré :** Clair de Lune - **R. Hahn :** D'une prison, Offrande - **D. Milhaud :** trois Poèmes juifs ; trois Poèmes de J. Cocteau - **P. Bernard :** Ça fait peur aux oiseaux.
(30/33 - COLUMBIA - 50030)

(26) **F. Durrante** ...... Quatre Concertos pour orchestre à cordes et basse continue.
(30/33 - HARMONIA M. - HMO 30.619)

(27) **Haendel** .... Concerto en si bémol majeur pour harpe et orchestre. Concertos pour hautbois en si bémol majeur, sol mineur et si bémol majeur.
(30/33 - DISC. FRANC. - DF 730.081)

(28) **Quatre Concertos Italiens** .... **Tartini :** Concerto en sol majeur pour flûte et orchestre - **Sammartini :** Concerto en fa majeur pour flûte et orchestre - **Vivaldi :** Concerto en la mineur pour flûte et orchestre - **Pergolèse :** Concerto nº 2 en sol majeur pour flûte et orchestre.
(30/33 - ERATO - LDE 3284)

(29) **Mozart** .... Concerto en ut majeur pour flûte et harpe, K. 299.
Telemann .... Suite en la mineur pour flûte et orchestre à cordes.
(30/33 - V.S.M. - FALP 797)

(30) **Lalo** .... Symphonie espagnole.
Saint-Saëns ...... Havanaise - Introduction et Rondo capriccioso.
(30/33 - PHILIPS - L 02 309 L)

(31) **R. Strauss** .... Burlesque pour piano et orchestre.
S. Rachmaninov .. Rapsodie sur un thème de Paganini pour piano et orchestre.
(30/33 - DUCRETET - DUC 503)

(32) **Fanfares et violo d'amour à Prague au XVIIIe siècle** .. Œuvres de **J. I. Linek, B. M. Cernohorsky, F. Tuma, J. Zach** et **J. Myslivecek.**
(30/33 - HARMONIA M. - HMO 30.509)

(33) **J. Haydn** .... Cassation en sol majeur. Cassation en fa majeur.
(30/33 - HARMONIA M. - HM 30.643)

(34) **Dvorak** .... Symphonie nº 2 en ré mineur.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 987)

(35) **Respighi** .... Les Oiseaux - Impressions brésiliennes.
(30/33 - MERCURY - 121.012 MSL)

(36) **Musique Symphonique russe** ...... **Glinka :** Mazurka de la Vie pour le Tsar ; Fantaisie sur deux thèmes populaires russes - **Rimsky-Korsakov :** Danse des Oiseaux - **Borodine :** Danses polovstiennes du Prince Igor - **Prokofiev :** Marche op. 99 ; Ouverture sur des thèmes juifs ; Ouverture russe.
(30/33 - DEUTSCHE G. - LPEM 19 400)

(37) **Bartok** .... Suite de danses.
Kodaly .... Variations sur « Le Paon ».
(30/33 - DEUTSCHE G. - LPM 18 875)

(38) **Maria Callas** ...... **Beethoven :** Ah ! Perfido, op. 65 - **Mozart :** Don Juan ; Les Noces de Figaro - **Weber :** Oberon, air de Raiza.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 1004)

(39) **R. Strauss** .... Arabella (extraits).
(30/33 - COLUMBIA - FCX 30183)

CLASSES FACULTATIVES DE PREMIÈRE ET TERMINALES (1)

par Mme PRABONNEAU

Elles posent certains problèmes au professeur d'éducation musicale puisque officiellement il est laissé une assez grande liberté pour les organiser.

L'horaire.

Réglementairement, il est donné trois heures de classes facultatives de musique par semaine, dans chaque Etablissement :

— 1, pour la classe de seconde,

— 1, pour la classe de première,

— 1, pour les classes terminales.

En réalité, le professeur d'éducation musicale, ne dispose pas toujours de ces trois heures, et doit se contenter d'un nombre plus restreint.

En ce qui nous concerne, ici, nous admettrons que le temps réglementaire nous a été accordé, et verrons comment l'organiser au mieux.

Tout d'abord, examinons les élèves de ces classes.

Ils sont de deux sortes. Ceux qui ont choisi l'option musique à l'examen probatoire et au baccalauréat, et ceux qui désirent encore, une fois par semaine, écouter de la musique.

Nous avons toujours séparé ces deux groupes, et préparé ensemble les élèves de l'option musique de première et de terminales, réservant l'autre heure facultative, à des auditions de disques, seules (que souvent d'ailleurs les candidats à l'option-musique suivaient également).

En effet, il est très possible, nous le verrons, de mêler ces deux groupes d'élèves, pourtant de niveaux différents, surtout s'ils ont commencé cette préparation en seconde, ce qui est vivement recommandé.

Mais, avant de poursuivre, nous devons remarquer, que la fréquentation d'un cours facultatif d'éducation musicale, est fonction de l'heure à laquelle ce cours a été fixé.

L'absence de candidats à l'option-musique est souvent due à l'horaire de ce cours, placé parfois de façon gênante, pour des jeunes gens, qui pensent d'ailleurs, que cette option ne leur demandera aucun travail réel. C'est une des raisons pour lesquelles nous trouvons tant de candidats non préparés, dont l'ignorance n'a d'égale que l'embarras dans lequel elle plonge l'examinateur.

Il ne faut pas s'illusionner. Après 18 heures, un cours de musique a beaucoup moins d'intérêt.

Par expérience nous pensons que le temps libre, qui suit le déjeuner, est favorable à ce cours, pour différentes raisons.

Préparation à l'option-musique.

Dictée musicale (un cinquième des points).

C'est l'épreuve que les élèves redoutent le plus, c'est pourquoi il faut leur faire remarquer le faible coefficient qui lui est attribué. Partant de dictées très simples, toujours données comme à l'examen, et très régulièrement chaque semaine, on peut arriver au niveau souhaitable et même le dépasser. Cette épreuve n'est qu'une question d'entraînement, même avec des candidats peu doués. Elle ne doit jamais être un obstacle insurmontable pour des candidats qui semblent n'avoir aucune « oreille ». Nous affirmons pouvoir toujours faire d'un élève « n'entendant rien » au début, à l'aide d'un travail régulier et habilement mené, un candidat capable de passer honorablement cette épreuve. Nous verrons plus tard comment.

Solfège (un cinquième des points).

Il ne faut pas craindre ici, de demander aux élèves un travail personnel. Chaque semaine il devra préparer un ou deux numéros de solfège, que le professeur fera chanter à chaque cours. Aucune difficulté pour cette épreuve, sinon celle de trouver la tonalité de l'exercice. Nous verrons comment les y entraîner.

Exécution instrumentale ou vocale (un cinquième des points).

Les élèves comptent sur cette épreuve pour se « rattraper ».

Mais bien souvent il n'en tirent pas le maximum. Pour ceux qui travaillent à l'extérieur, le professeur du lycée n'aura qu'à contrôler le choix et l'exécution du morceau préparé, et cela le plus discrètement possible. L'élève devra préférer une bonne exécution d'une œuvre facile, à un déploiement de trop grands efforts pénibles de technique.

Choisir une œuvre courte, la jouer entièrement. Ces recommandations peuvent sembler naïves et superflues. Hélas, combien de candidats présentent le jour de l'examen, avec une fierté touchante, un morceau de bravoure, réservé à de solides professionnels, dont ils n'ont retenu que les deux dernières pages, plutôt calmes, et laissé de côté les deux dernières, tumultueuses, ne supposant pas que l'examinateur puisse pousser la plaisanterie jusqu'à les leur demander.

Pour ceux, ne faisant pas du tout de musique, le professeur devra choisir une mélodie ou un lied, et veiller à ce qu'ils soient chantés convenablement.

Histoire de la musique (deux cinquièmes de points).

Ici, bien préparés, les candidats peuvent facilement obtenir le maximum de points.

Comme nous le savons, trois œuvres imposées, et trois œuvres au choix du candidat sont à connaître suffisamment, pour en parler aisément, pendant quelques minutes.

A l'aide du disque et de la partition, le professeur habituera le candidat à analyser chaque œuvre, de façon à ce qu'il connaisse ses thèmes, sa forme, son sens profond, ses innovations de toutes sortes, ce qu'elle reflète du caractère de son créateur, sa place dans l'histoire de la musique.

Nous verrons plus tard, comment aider le futur candidat en un temps minimum. Précisons toutefois que celui-ci devra chez lui acquérir des connaissances biographiques qui peuvent étayer une analyse, mais ne jamais constituer une réponse suffisante.

Le jour où les candidats ne nous lanceront plus triomphalement, comme introduction à une question sur l'auteur de la « Neuvième », sa surdité, ou sur celui du Quintette en mi bémol, sa maladie mentale, nous constaterons une élévation certaine du niveau de l'éducation musicale au baccalauréat.

Cette heure de préparation doit être soigneusement conduite car il n'y a pas une minute à perdre.

Nous proposons le déroulement suivant pour ses différentes parties :

1° Dictée (pour tous) : 15'.

2° Dictée plus difficile (baccalauréat) : 15'.

3° Histoire de la musique : 20'.

Pendant les quatre premiers mois, les œuvres des « probatoires », pendant les autres mois, celles des « baccalauréats ».

4° Contrôle du travail de solfège, exécution vocale ou instrumentale : le reste de l'heure.

Auditions de disques en première.

Ici une très grande liberté est laissée au professeur d'éducation musicale.

Le grand problème est celui-ci : comment ne pas décourager toutes ces bonnes volontés qui se présentent à la mi-septembre ?

Nous pensons que par des analyses assez détaillées de grandes œuvres, d'époques différentes, à l'aide d'éléments extérieurs à ces œuvres, mais contribuant à la rendre plus attachante (projections, bibliophilie) en faisant appel aux élèves eux-mêmes soit pour le choix de ces œuvres, soit pour porter un jugement,

pas toujours dénué de fondement, en fixant ce choix, sans ignorer les événements musicaux de l'année en cours, en consacrant plusieurs heures, s'il le faut, à telle œuvre, afin d'en mieux apprécier les richesses, on peut faire de cette heure facultative quelque chose d'un peu exceptionnel dont le seul but sera de créer chez des jeunes gens une sorte de présence de plus en plus indispensable de l'art, de cet art dont il faut leur faire découvrir le secret, qui est comme le dit Malraux : « De faire éclater la condition humaine par des moyens humains ».

Nous verrons ultérieurement comment remplir de façon plus concrète cette délicate mission.

Les classes facultatives de musique, à la fois plus faciles et plus difficiles que celles obligatoires du premier cycle, demanderont un gros travail au professeur d'éducation musicale.

Mais, par l'importance du nombre d'inscrits à ce cours, le professeur se jugera impitoyablement et de ce fait pourra se perfectionner, car aucune situation ne peut être établie définitivement avec la matière vivante qui nous occupe, des jeunes, dans notre carrière d'éducateurs.

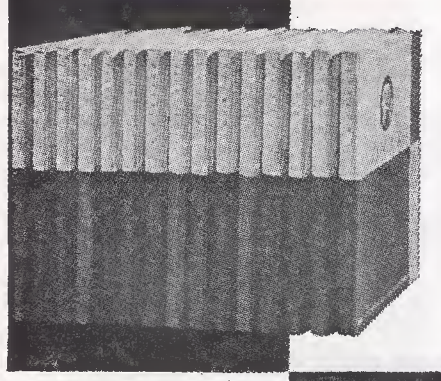
Dans ce métier si long à posséder, dans lequel il y a toujours à apprendre, ces classes, qui sont parmi les dernières tentatives de l'adulte pour donner à des jeunes gens l'assurance de joies profondes, aujourd'hui et demain, ont un rôle très important.

Et ceci nous amène à poser à nouveau la question : pourquoi facultatives ?...

***

(1) Quoique l'examen Probatoire soit supprimé, la matière enseignée demeure.

C'est pourquoi, rien n'a été modifié dans le susdit article, écrit avant la décision ministérielle





ENSEIGNEMENT SECONDAIRE



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre I

J. Hansen

A.-M. et M. Dautremer

TOUTES LES MATIERES
du Programme
en UN SEUL VOLUME
par année scolaire

Ouvrages absolument complets
et les moins chers vu le nombre
de pages



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre III

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

EN QUATRE LIVRES

Nouvelles éditions, revues et complétées, des volumes III et IV. Iconographie sensiblement augmentée. Ces volumes comportent chacun 40 pages d'illustrations, hors-texte, reproduisant des documents la plupart inédits et tous spécialement commentés.

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre II

Livre I (6e) 120 pages : **6,50 F.**
Livre II (5e) 143 pages : **7,90 F.**
Livre III (4e) 180 pages : **9,80 F.**
Livre IV (3e) 164 pages : **9,00 F.**

250 dictées graduées : **6,50 F.**
(Livre du Maître)



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre IV

En vente chez votre Fournisseur habituel
Expédition assurée dans les plus **brefs délais**

ALPHONSE LEDUC, Éditeur, 175, rue Saint-Honoré, PARIS (OPE 12-80 - CCP 11-98)

LE COURS D'ÉDUCATION MUSICALE EN SECONDE

par Mme AUBRY, *Professeur d'Education musicale au Lycée de la Porte de Vanves*

Le cours d'éducation musicale s'adresse, au niveau de la seconde, à un auditoire tout à fait différent de celui que nous avons connu jusqu'alors : notre cours devient facultatif.

D'autre part, le texte du programme officiel nous rappelle : « Le professeur complètera l'enseignement donné dans le premier cycle et donnera à ses élèves des aperçus sur la musique contemporaine ».

Il est indispensable de souligner ces deux points dont les conséquences affectent le déroulement du cours, dans sa forme et dans sa matière.

Les élèves que nous réunissons une fois par semaine assistent au cours de leur plein gré et de ce fait résulte un changement d'atmosphère non négligeable. Notre tâche est en effet grandement facilitée lorsque nous nous trouvons devant un auditoire presque acquis d'avance, et cela d'autant plus que nous restons sur une impression décevante du travail réalisé en classe de troisième ; aussi rigoureux qu'il soit, il ne suscite que rarement l'enthousiasme des quelques réfractaires obstinés.

Le climat de confiance, de sympathie qui s'établit désormais en seconde est à l'origine d'un travail très fructueux, mais il ne demeure pas sans exigence.

Notre enseignement doit répondre à des besoins différents selon les goûts, les aptitudes, le caractère des élèves. Décevoir ce jeune auditoire, ce serait risquer de voir s'amoindrir l'effectif bien maigre qui est celui des classes facultatives en début d'année scolaire.

A ce propos, soulignons ici le manque d'information qui est souvent la cause du petit nombre de participants au cours facultatif.

Le choix d'un horaire satisfaisant s'avère très difficile. Il serait souhaitable que cette heure de cours ne figure pas dans l'emploi du temps des élèves de façon impérative. En effet, elle est souvent fixée le samedi après-midi ou le jeudi matin lorsque les élèves de seconde sont libérés de cours, sous prétexte de donner à tous la possibilité d'y assister. Le résultat ne tarde pas à se faire connaître : aucun élève ne s'inscrit. Si le chef d'établissement donne son accord, il incombe au professeur de se mettre en rapport avec les élèves qui désirent assister au cours et de satisfaire le plus grand nombre de demandes grâce au meilleur choix de l'horaire.

Ces élèves viennent à nous s'ils ont été suffisamment instruits des possibilités qui leur sont offertes de parfaire leur culture musicale.

Certains d'entre eux ont entendu parler, à plusieurs reprises, en troisième, de l'intérêt d'une prolongation de leurs études musicales en seconde. L'adhésion des élèves peut donc être obtenue de cette façon.

D'autres sont invités à participer à notre classe grâce à l'entente préalable de leur professeur avec ses collègues. L'illustration musicale d'un cours d'histoire ou de littérature éveille la curiosité.

Ex. : *Ronsard et les musiciens de la Renaissance*
Le siècle de Louis XIV

ou encore par l'apposition d'une affiche qui annonce le thème de notre réunion hebdomadaire.

Sans vouloir donner au cours l'apparence de conférences destinées à un auditoire susceptible de se renouveler chaque semaine, il convient d'y inviter le plus grand nombre d'élèves parmi lesquels ne tardera pas à se distinguer un groupe de fidèles assidus malgré l'absence de toute sanction.

Notre classe étant solidement constituée, il reste à fixer la forme qu'il convient de donner à cette heure musicale. Pouvons-nous nous conformer au cadre classique respecté dans les classes du premier cycle ? Ne sommes-nous pas amenés à développer telle ou telle activité ? L'histoire de la musique, en particulier ? Il semble en effet que tel est le souhait de la plupart des adolescents.

Notons cependant qu'il nous arrive de rencontrer des élèves de seconde passionnés par l'étude du chant et capables de donner en fin d'année une audition d'œuvres pour solistes ou pour quatuor vocal. D'autres élèves préfèrent l'étude approfondie du langage musical ; ils consacrent volontiers une part importante de la leçon au solfège ou à la culture auditive. Par ailleurs, ils s'intéressent à la facture des instruments, aux lois de l'acoustique, les garçons en particulier.

La préférence marquée pour la technique ou l'histoire de la musique sous ses différents aspects s'explique non seulement par le goût, le tempérament des élèves, mais encore par leurs aptitudes, leurs dons particuliers, leur esprit littéraire ou scientifique. Si l'audition de disques occupe la plus grande place dans notre cours, elle peut toutefois donner lieu à quelques exercices de lecture, de chant, de dictée musicale, alternés de semaine en semaine. Ceux-ci peuvent également être l'objet d'une leçon réservée aux élèves désireux de parfaire leurs connaissances techniques, aux futurs candidats à l'épreuve facultative du baccalauréat.

Du niveau des élèves dépend donc l'équilibre réalisable entre les différentes parties du cours. Quel que soit le sujet traité, l'intérêt reste éveillé si le besoin d'expression (chant) de compréhension (harmonie-acoustique), la curiosité (l'histoire), la sensibilité (audition) sont satisfaits. Le programme très vaste, nous propose un choix de sujets qu'il convient de limiter.

Notre but peut être la révision des études abordées en sixième, cinquième, quatrième et peut-être troisième.

Nous pouvons d'autre part suivre les étapes de l'enseignement général dispensé en seconde, présenter l'histoire musicale dans le cadre de la culture générale, l'intégrer à un ensemble littéraire, historique et artistique. L'apport de documents rend le cours plus attrayant ; en cela, notre tâche se trouve facilitée, si nous le désirons, par les suggestions que renferment certains articles parus dans cette revue. Nous vous rappelons, par exemple :

— Pour le XIVe siècle : n° 13, décembre 1954.
— Pour le XVIe siècle : n° 19, juin 1955 ; n° 21, octobre 1955.
— Pour les XVIIe et XVIIIe siècles : n° 36, juin 1957 ; n° 39, mars 1957 ; n° 59, juin 1959.
— Pour le XIXe siècle : n° 32, juin 1956 ; n° 53, décembre 1958 ; n° 89, juin 1962.

Notons enfin d'autres thèmes intéressants qui nous ont souvent été demandés :

— Le folklore étranger (Hongrie, Pologne, Russie, Amérique du Sud, Mexique).
— Les negro spirituals.
— Le jazz (ses origines, son évolution).
— Les instruments nouveaux.
— Les grands interprètes.

Il importe pour le professeur, de définir dans ses grandes lignes, au début de l'année, l'objet du cours de seconde et de bâtir une suite d'exposés bien enchaînés les uns aux autres afin que ce cours apporte un enrichissement réel grâce à sa solide charpente. Notre cours ne doit pas laisser une impression de travail décousu, superficiel. Pour cela son organisation en est rigoureuse malgré l'apparente liberté que nous laisse le texte du programme officiel.

Nous préciserons dans une prochaine rubrique les expériences que nous réalisons en seconde sur chacun des points évoqués plus haut : histoire, solfège, chant, culture auditive, et l'esprit dans lequel sont réalisés les différents exercices.

Les Allemands découvrent le disque COMPATIBLE en France

On sait que les Disques CHARLIN sont enregistrés et gravés, suivant un procédé propre à M. CHARLIN, et qui leur donne l'avantage d'être stéréo « compatible », c'est-à-dire que tout en étant d'une qualité stéréophonique excellente, ils peuvent être écoutés sur n'importe quel tourne-disques mono, sans précautions spéciales.

Ces disques sont à l'heure actuelle répandus à travers le monde ; en Allemagne, la Société SCHWANN, de DUSSELDORF, qui a adopté le système CHARLIN, a été interviewée par l'organisme allemand FONO FORUM, au sujet de la qualité particulière de leurs disques. Cet organisme s'est, en effet, étonné qu'un procédé parvenu à une telle perfection de mise au point, ne soit pas d'un usage plus général.

Dans le but de renseigner nos lecteurs su ce qu'ils sont en droit d'attendre des disques « Compatibles », nous reproduisons ci-après les questions posées par FONO FORUM à la Société SCHWANN, questions auxquelles a répondu avec précision l'ingénieur André CHARLIN.

QUESTION A. — *Peut-on passer tous les disques « Compatibles » sur n'importe quel électrophone mono ?*

Tous nos disques « Compatibles » peuvent être écoutés avec toutes les têtes de lecture mono de construction récente.

En effet, toutes ces têtes présentent une compliance verticale largement suffisante pour suivre les amplitudes verticales qui *subsistent* dans un disque « Compatible ». (Elles existent aussi dans un disque mono du fait du « pinch effet ».)

Pratiquement, le disque monaural correspondant s'usera aussi vite pour une tête donnée que le disque « Compatible ». Il y a même beaucoup de têtes, en particulier des têtes piezo, dont la compliance verticale est plus élevée que la compliance horizontale, car elles sont constituées par des lames minces fléchissant facilement verticalement alors qu'horizontalement, dans leur plan, elles transmettent l'oscillation de la pointe au cristal et, dans cette direction, elles transmettent un travail beaucoup plus considérable.

QUESTION B. — *Quelles sont les raisons justifiant ce résultat ?*

Les amplitudes, dans un disque « Compatible », sont plus grandes dans le plan horizontal que dans le plan vertical, ceci provient du fait que, pour tous les sons graves, les deux murs sont en phase, ce qui n'existe pas dans un disque incompatible. (Les sons graves ne sont pas « directionnels », ils se comportent comme une variation de pression barométrique pour un auditeur donné.)

Pour les hautes fréquences la compliance verticale de la plupart des aiguilles de pick-up mono devient très grande, parce qu'elles peuvent vibrer suivant de très nombreuses harmoniques sans aucun inconvénient puisqu'elles n'ont rien à transmettre au cristal ou au système magnétique, tandis que la résultante horizontale égale à la somme des deux pistes est transmise intégralement.

Il est bien évident que, plus la compliance, tant verticale qu'horizontale d'un pick-up monaural sera grande, et sa pression légère sur le disque, plus le disque se conservera longtemps, mais ceci est aussi juste pour l'écoute des disques mono que pour celui d'un stéréo « Compatible ».

En fait, les disques d'une façon générale s'usent beaucoup plus par les mauvais traitements qu'ils subissent de la part de l'usager : dépôt de poussière, frottement, rayures, chocs divers, que par le frottement de l'aiguille dans le sillon. Ce qui use également beaucoup un disque c'est un saphir usé, de sorte que, même s'il y avait une très légère différence d'usure entre un disque « Compatible » et un disque mono ordinaire, ce que nous contestons absolument, les neuf dixièmes des usagers seraient absolument incapables de le juger, et nous justifions ces résultats qui, effectivement, s'éloignent notablement de tout ce qui a été dit et écrit sur ce point, en insistant sur le fait qu'un disque « Compatible » n'est pas un disque stéréo ordinaire.

Il est absolument certain qu'un disque stéréo classique ne peut pas subir sans de graves dommages la lecture par une tête mono. En outre, il donne de très piètres résultats : disparition de certains sons graves, interférences, bruits de raclement provenant de la déconnexion du saphir et du sillon à certain moment où l'amplitude verticale devient trop forte, etc.

Le disque stéréo « Compatible » correctement gravé échappe à tous ses défauts. La qualité d'écoute d'un stéréo « Compatible » est en tous points comparable à celle du mono correspondant. La seule différence est qu'il est 3 décibels plus faible que le disque mono correspondant comme tous les disques stéréo d'ailleurs, « Compatibles » ou non, et on objectera que ces 3 décibels s'ajoutent aux bruits de fond. C'est exact dans une certaine mesure car, pour les disques stéréo, il est d'usage d'être beaucoup plus difficile sur la qualité du bruit de fond des matrices que pour celles des mono, étant donné que les pointes de lecture en stéréo sont beaucoup plus fines et font beaucoup plus ressortir ces bruits. De sorte que, même de ce côté-là, il y a encore avantage à utiliser des disques stéréo « Compatibles », pour les écouter en mono. Non seulement le bruit de fond n'est pas plus élevé, mais il est généralement plus faible.

QUESTION C. — *Le procédé technique utilisé est-t-il compliqué et présente-t-il des inconvénients par rapport à la stéréo non compatible ?*

Pour pouvoir graver un disque « Compatible » il faut que la bande ait été enregistrée dans ce but, avec un microphone spécial tenant compte de tous les *desiderata* pour rendre le son compatible. C'est évidemment une technique de prise de son très spéciale, mais cette technique a de nombreux avantages :

1° On réalise ainsi une véritable stéréophonie conforme au mécanisme de l'audition naturelle, c'est-à-dire que, non seulement les effets de masque produits par la tête se produisent avec un tel système de microphone et que les sons aigus provenant de gauche sont parfaitement différenciés de ceux provenant de droite ; mais encore ce système tient compte de l'effet de phase très important, en particulier dans tout le registre médium qui permet d'apprécier le déplacement d'une source devant l'auditeur et de la localiser avec précision au cours de son déplacement.

2° Du point de vue artistique ce système de prise de son met le chef d'orchestre dans des conditions telles qu'il est absolument certain de retrouver, dans son enregistrement, toutes les finesses de son interprétation, telles qu'il les a entendues lorsqu'il était à son pupitre. Il se trouve à l'abri de toute intervention de l'ingénieur du son qui n'a plus le droit de toucher un bouton à partir du moment où la prise de son est commencée.

L'ambiance du lieu est aussi mieux respectée, les plans tant en profondeur qu'en largeur mieux différenciés.

Enfin, de tels enregistrements permettent des transmissions radio, par le nouveau système multiplex, tout à fait parfaites, ce qui est un énorme avantage, car, si la compatibilité est importante pour le disque, elle est non moins importante pour ce système de transmission. En effet, il faut que la somme des deux canaux puisse être transmise sur l'antenne, pour que tous les récepteurs mono puissent la recevoir dans de bonnes conditions et que la différence des deux sons puisse être transmise par le signal auxiliaire pour permettre aux auditeurs équipés en stéréophonie de retrouver l'effet stéréophonique. Si la prise de son n'avait pas été faite compatible, pour les mêmes raisons que pour le disque, la somme des deux canaux donnerait des interférences et des distorsions insupportables pour les auditeurs en mono.

QUESTION D. — *Etant donné que le procédé remonte déjà à plus de cinq ans, a-t-il été amélioré pendant cette période ?*

La théorie de la compatibilité telle que je l'avais établie en 1954 n'a pas varié ; par contre, les microphones susceptibles de donner des enregistrements compatibles ont été améliorés d'année en année et il est sûr que certains défauts qui existaient encore dans les disques de 1957 ont maintenant complètement disparu.

QUESTION E. — *Quels sont les avantages que le discophile peut tirer de cette nouvelle technique ?*

La conclusion que le discophile devrait tirer de cette situation, qui n'est d'ailleurs pas absolument nouvelle puisque depuis cinq ans la stéréo est parfaitement au point comme le prouvent les centaines de disques enregistrés suivant ce procédé, est qu'on l'oblige, avec l'ancien système, à racheter entièrement les disques qu'il a déjà payés en mono, le jour où il s'équipe en stéréo, alors qu'on aurait pu lui éviter cette dépense en lui offrant tout de suite un disque « Compatible ».

Sil a encore la crainte, avec son ancien pick-up, d'abîmer un disque neuf « Compatible », il peut encore se dire que le niveau auquel sa pointe explorera ce disque n'est pas le même que celui auquel explorera la pointe stéréo. En effet, la pointe mono est de trois à quatre fois plus grosse comme diamètre terminal que la pointe stéréo, elle se coince donc à un niveau très supérieur dans le sillon à celui où la pointe stéréo descendra, elle usera donc une ligne de sillon différente de celle de la pointe stéréo. Il aura donc la surprise, après avoir usé largement d'un disque en mono, de retrouver un disque presque neuf lorsqu'il l'écoutera avec son nouvel équipement stéréo. Donc le disque « Compatible », non seulement n'aura pas fait moins d'usage que le disque mono, mais il lui fera au contraire deux fois plus d'usage ! Il n'y a donc pas de doute que l'intérêt du discophile doit se porter tout entier sur le disque « Compatible ».

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

12, AVENUE SŒUR-ROSALIE PARIS-13 — C.C.P. PARIS 1360-14

Paul PITTION
LE

PREMIER LIVRE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

Ouvrage destiné aux jeunes élèves de l'Enseignement du 1er Degré et à tous les débutants

Théorie - Solfège - Chant

Fascicule I	*Fascicule II*
20 leçons très simples 46 chants et exercices avec paroles	20 leçons simples 47 chants et canons
2.60	2.60

LIVRE UNIQUE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 années

à l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, C.E.G.

— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re Année : 4.45 — 2e Année : 5,10
3e Année : 6.30 — 4e Année : 7,10

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire) jusqu'au Baccalauréat.

LIVRE UNIQUE DE

DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.
— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.
Textes de 6 à 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.
Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves Prix : 5.60

Félicien WOLFF

Deux Cents Dictées Musicales

progressives, degré moyen

CAHIER A (Dictées tonales, modulantes, modales, chromatiques) 5,10
CAHIER B (Dictées rythmiques, polyphoniques, polytonales, harmoniques) 5.10

A. DOMMEL-DIENY

DOUZE DIALOGUES

D'INITIATION A L'HARMONIE

suivis de quelques notions de Solfège

« L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale accessible à tous

1 broch. in 8 av. exemples, exercices et devoirs très simples : 5.00

Max PINCHARD

INTRODUCTION

A L'ART MUSICAL

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musiques traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales. 1 Volume : 8.10

Paul PITTION

LA MUSIQUE

ET SON HISTOIRE

Les Musiciens - Les Œuvres - Les Epoques - Les Formes

TOME I

Des origines à Beethoven

1 Vol. avec 150 ex. musicaux, 8 pages hors-texte
1 Discographie mobile .... 18 F.

TOME II

Après Beethoven

48 illustrations, 212 exemples musicaux, discographie, index général, 1 fort volume 14 x x23 .... 30 F.

Cet ouvrage se présente comme une synthèse des connaissances actuelles de la Musique et de son Histoire, des origines à nos jours, illustrée par l'exemple et par l'image.

Paul ARMA et Yvonne TIENOT

NOUVEAU

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

365 figures et exemples - 2.000 notes biographiques
5.000 termes musicaux - 1.000 termes techniques
Grandes formes musicales - Histoire de la notation, etc.
1 volume cartonné : 9,00

MÉTHODES INSTRUMENTALES

Georges AUBANEL

METHODE ELEMENTAIRE DE GUITARE

Avec dessin, description de l'instrument, croquis indiquant les positions du guitariste et de ses mains.
Exercices, Etudes, Exemples. 1 Cahier 25 x 32 .. 6,00

Madeleine BOUTRON

METHODE DE PIANO

Présentation claire et compréhensive, classement rationnel des exercices et excellents conseils conduisant le petit élève, très progressivement, vers des difficultés qui ne le décourageront pas 6.90

Pierre PAUBON

METHODE DE FLUTE A BEC

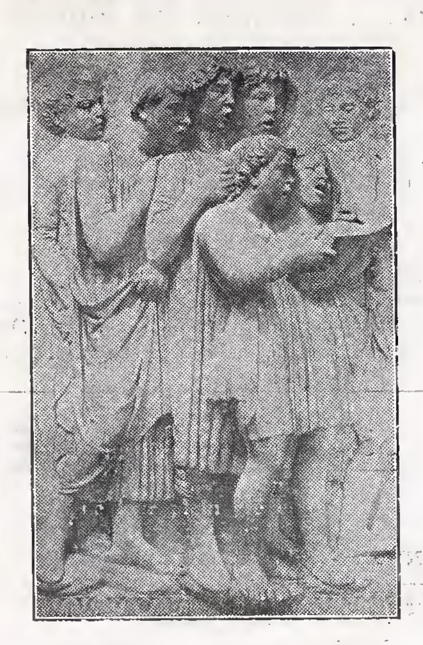
Soprano - Alto - Ténor - Basse

Tablature. Exercices et morceaux d'exécution pour une flûte et pour duos.
3e Edition revue et complétée 4.95

METHODE DE FLUTE TRAVERSIERE

(Système Bœhm, grande et petite flûte)

La Méthode complète et son disque microssillon 33 t., 17 cm. 20,80



MÉTHODE ACTIVE D'ENSEIGNEMENT MUSICAL DE

MAURICE CHEVAIS

Inspecteur de l'Enseignement Musical

Ouvrages adoptés par l'Education Nationale



ABECEDAIRE MUSICAL 1er LIVRE DE L'ELEVE : Premiers exercices - Etudes élémentaire des signes de notation - Préparation au solfège - Initiation au chant choral - Le Solfège au certificat d'études - 247 exercices variés à une voix - 18 chants d'école. Un cahier grand format illustré de nombreux dessins originaux et amusants à la portée des jeunes enfants, sur beau papier .... 3,40 F

ILLUSTRATION SONORE DE L'ABECEDAIRE MUSICAL, 90 exercices Chants à une ou plusieurs voix canons, extraits de l'Abécédaire Musical. 3 disques, 33 tours, 17 centimètres, en une pochette .... 31,74 F

SOLFEGE SCOLAIRE (3 200 000 vendus). 745 morceaux variés, chants-application, canons, chants populaires et nationaux, chants d'école d'auteurs classiques et modernes à une et deux voix, orientant vers le chant choral. Nombreuses illustrations, portraits de musiciens : 2 volumes de 128 pages, sur beau papier. Chacun .... 5,50 F

EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE Traité de Pédagogie musicale : **I. L'enfant et la musique.** L'observation des enfants. 14,80 F. — **II. L'art d'enseigner.** Les méthodes. Les programmes, **11,10 F. — III. La méthode active et directe.** Partie pratique et pédagogique, **11,10 F. — IV. Les épreuves de pédagogie aux examens du Professorat** .... **10,00 F**

CAHIERS DE CHANT CHORAL Choix de chœurs pour écoles, chorales à voix égales et chorales à voix mixtes, fêtes de la jeunesse, séances d'éducation physique : **Formation chorale** (à l'usage du maître) .... **4,00 F. — 75 canons avec paroles .... 3,85 F. — Fête des Fleurs .... 2,90 F. — Pour la Semaine des Mères .... 2,90 F. — Sur la route .... 2,90 F. — La Fête du Travail .... 2,90 F.**

En vente chez votre fournisseur habituel

Expédition assurée dans les plus brefs délais

ALPHONSE LEDUC - éditeur - 175, rue Saint-Honoré, PARIS

Pour les jeunes... Musique du Monde !

ÉMISSIONS DU MOIS D'OCTOBRE

Première émission :

Prélude de *Carmen* de Bizet.

Les Indes Galantes (extraits) de Rameau.

Deuxième émission :

Le Tricorne (Danse du Meunier et Finale), de Falla.

L'Oiseau de Feu (Berceuse et Finale), de Stravinsky.

(Ces émissions seront vraisemblablement diffusées comme les années précédentes, c'est-à-dire les deuxième et quatrième lundis de 15 h 30 à 16 heures, sur la chaîne « France-Culture ».)

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie.
	1er cah. (1 à 150) Livre du professeur.
	1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève.
	2e cah. (151 à 200) Livre du professeur.
	2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
	30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.
	Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e — Dépôt légal : 4e trim. 1964 — Directeur-Gérant : A. MUSSON